

Université de Rouen
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Département des Langues

La notion de mise en scène dans les pièces
de théâtre d'Elfriede Jelinek

Par Priscilla WIND

Thèse de doctorat d'études germaniques en cotutelle

Dirigée par M. le Professeur Jean-Marie WINKLER et Mme le
Professeur Hilde HAIDER-PREGLER

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, Mme le Professeur Haider-Pregler et M. le Professeur Jean-Marie Winkler pour leur suivi et leurs conseils qui m'ont permis, au fil de ces quelques années, d'affiner mes recherches et d'alimenter mes réflexions.

Je remercie toute l'équipe du Centre de Recherches « Elfriede Jelinek Forschungszentrum » de l'Université de Vienne pour leurs investissements dans la publication de livres bibliographiques précieux ainsi que dans l'organisation de colloques riches et originaux.

Enfin, j'adresse mes remerciements à Elfriede Jelinek elle-même qui, à la tout fin d'un échange par e-mail en 2003 à l'issue de mon mémoire de maîtrise « Sprachkritik in *Was geschah, nachdem Nora Ihren Mann verlassen hatte* », me prodigua un conseil qui m'a suivi tout au long de mon travail de chercheuse:

« Je schräger, umso besser.

Stets das Ihre,

~..~---- \9

(oo)____/

WW WW ,,

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	4
ETAT DE LA RECHERCHE.....	19
METHODOLOGIE	42
1. DE LA THEATRALITE DES PIECES D'ELFRIEDE JELINEK: LA MISE EN SCENE DANS LE TEXTE.....	63
1.1. INDICATIONS SCENIQUES DES PREMIERES PIECES: METATEXTES PARODIQUES DE LA MODERNITE.....	65
1.1.1. <i>Mise en scène et théâtre moderne</i>	67
1.1.2. <i>Mise en espace et satire</i>	71
1.1.3. <i>Personnages et jeux d'acteurs</i>	97
1.2. LA NOUVELLE PERIODE DRAMATURGIQUE D'ELFRIEDE JELINEK : UNE NOUVELLE CODIFICATION DRAMATIQUE ?.....	119
1.2.1. <i>Les didascalies des nouvelles pièces</i>	119
1.2.2. <i>Le personnage, l'acteur et la scène</i>	131
1.2.3. <i>Le lieu et ses implications dramatiques dans les nouvelles pièces de théâtre de Jelinek ou la tentation du « landscape play »</i>	140
1.3. LA FIN DU GENRE DRAMATIQUE?.....	149
1.3.1. <i>La notion de genre et de catégorie</i>	150
1.3.2. <i>La notion d'auteur dramatique</i>	171
1.3.3. <i>Est-ce encore du théâtre?</i>	183
2 - MISE EN SCENE ET SOCIETE POSTMODERNE: LE THEATRE FACE A LA THEATRALISATION DU MONDE	193
2.1. LE THEATRUM MUNDI D'ELFRIEDE JELINEK: L'OMNIPRESENCE DE LA MISE EN SCENE DANS LA SOCIETE POSTMODERNE	193
2.1.1. <i>Société et spectacle</i>	196
2.1.2. <i>Société du simulacre: illusion théâtrale et réalité</i>	209
2.1.3. <i>L'illusion théâtrale et sa mise en scène : le rôle des médias</i>	219
2.2. INDIVIDU ET POSTMODERNE: LA MISE EN SCENE DE SOI	230
2.2.1. <i>« Je » est plusieurs : éclatement du sujet</i>	231
2.2.2. <i>Femme et mise en scène: féminin et simulacre de la féminité</i>	241
2.3. MISE EN SCENE ET AUTOREFERENTIALITE: L'ILLUSION DE L'ATEMPORALITE	248
2.3.1. <i>La désarticulation du réel en signes successifs</i>	249
2.3.2. <i>L'illusion de la fin de l'histoire</i>	259
2.3.3. <i>Fin de l'Histoire et oubli d'Auschwitz</i>	275
3- METTRE EN SCENE LE THEATRE D'ELFRIEDE JELINEK.....	287
3.1. PIECE DE THEATRE ET SON	287
3.1.1. <i>Mise en scène et acoustique: l'adaptation radiophonique</i>	290
3.1.2. <i>Musicalité, musique et mise en scène</i>	309
3.2. METTRE EN SCENE LES PIECES D'ELFRIEDE JELINEK: L'ART D'ETRE SUPERFICIEL OU LE POSTMODERNISME POUR LA FORME.....	329
3.2.1. <i>Ich möchte seicht sein: surface, interface et superficialité</i>	329
3.2.2. <i>L'esthétique de la surface en pratique : horizontalité et simultanéité</i>	337
3.2.3. <i>L'esthétique de la surface pour l'acteur : théâtre et performance</i>	357
3.3. ESPACE ET TEMPS: LES « LIEUX DE MEMOIRE » ET L'ARCHITECTURE POSTMODERNISTE FACE AU DRAME JELINEKIEN	370
3.3.1. <i>Mémoire et lieu</i>	371
3.3.2. <i>Devoir de mémoire et nouveaux lieux de mémoire : les lieux abstraits des pièces d'Elfriede Jelinek</i> 384	
3.3.3. <i>Le théâtre commémoratif d'Elfriede Jelinek : de l'utilité du deuil</i>	393
CONCLUSION	399
ANNEXES	424
BIBLIOGRAPHIE.....	430

INTRODUCTION

“Ich will kein Theater.”¹ – “Je ne veux pas faire du théâtre.”

Cette phrase provocatrice est lancée par Elfriede Jelinek en 1989 au cours d’une interview. Souvent prise comme symbole du rejet de l’auteur envers l’écriture théâtrale en faveur de *Sprachstücke*, pièces centrées autour du traitement du langage, cette déclaration cautionne la focalisation des spécialistes sur le talent linguistique de l’écrivaine et dramaturge. Ce fort intérêt pour cette virtuosité langagière a conduit à occulter pendant de nombreuses années les dimensions autres que “littéraires” de son oeuvre. Cette perspective conduit à une surreprésentation des romans, souvent les seules oeuvres connues véritablement connues du grand public au niveau international, par rapport au reste de ses écrits. En effet, on recense une totalité de neuf romans², si l’on exclut *Envie (Neid)*, “roman privé”, en cours de publication uniquement sur Internet, et *bukolit*, qualifié de “Hörroman” (“roman à écouter”). A l’inverse, la production théâtrale d’Elfriede Jelinek se compose d’une trentaine de pièces, plus ou moins longues. Enfin, l’auteur est également très productive dans d’autres genres souvent considérés comme ‘mineurs’, tels que les pièces radiophoniques, les livrets, les essais littéraires, politiques, esthétiques ou encore sociologiques, des participations à des projets artistiques collectifs et enfin des traductions pour l’essentiel de pièces de théâtre. Concentrer son attention uniquement sur la prose de Jelinek et particulièrement sur ce qui fait la fine fleur de ce genre, le roman, comporte donc le risque de donner une vision biaisée d’un auteur polyvalent et touche-à-tout. Depuis l’avènement du roman roi à la fin du XVIIIème siècle, celui-ci est tenu comme le genre maître de toute la prose et celui dans lequel le critique, comme le lecteur, pourra le mieux jauger l’auteur et son style. L’importance du roman, *a priori* récit fictif, sous-entend que l’on valorise l’écrit et la puissance de l’auteur. Ces deux notions sont aujourd’hui tombées en désuétude, faisant place à une société basée sur la toute-puissance de l’image et la disparition de l’auteur³ au profit de la réception de l’oeuvre. Elfriede Jelinek est un auteur d’aujourd’hui. Ses romans lui ont permis de se forger une réputation de satiriste de la langue et de provocatrice. Leur étude thématique dévoile une

¹ ROEDER, Anke, *Ich will kein Theater- Ich will ein anderes Theater. Interview mit Elfriede Jelinek*, p.153

² Par ordre chronologique: *wir sind lockvögel, baby!*, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, *Die Liebhaberinnen*, *Die Ausgesperrten*, *Die Klavierspielerin*, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, *Lust*, *Die Kinder der Toten*, *Gier*.

³ Cf Roland Barthes, *La Mort de l’auteur*, 1968

critique de l'Autriche comme un bonbon au poivre, critique marquée par le sceau de l'ironie. A partir de ses romans, les critiques ont dégagé en négatif la silhouette de l'auteur mais aussi de l'individu Jelinek. Les analyses de ses deux premiers romans *wir sind Nous sommes des appâts, baby !* (*Wir sind lockvögel, baby!*) et *Michael. Un livre de jeunesse pour la société infantile* (*Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*) mettent en évidence une écrivaine fascinée par les méthodes du Pop Art, du collage et des références triviales, ainsi que les créations artistiques de la « Wiener Gruppe », mouvement poétique viennois des années 1960, partisan de l'écriture semi-automatique, du surréalisme et de la suppression de tout signe de ponctuation. Au niveau thématique, Elfriede Jelinek affirme, dans ces deux premiers ouvrages, son opposition à la société de consommation et ses principales manifestations (notamment la culture de masse américaine et les médias de masse) ainsi qu'aux valeurs bourgeoises. Dans *Méfions-nous de la nature sauvage*, l'auteur continue de mener la vie dure à ces soi-disantes « valeurs » qui cherchent à passer pour des qualités naturelles alors qu'elles ne sont en réalité que des mythes artificiels. Même schéma pour *Les Amantes*: défenseuse des théories marxistes, elle y fait un portrait au vitriol non pas de la condition féminine comme fardeau mais des femmes enfermées dans une logique petite-bourgeoise. Les autres romans continuent sur cette critique satirique de la mentalité autrichienne étreinte dans *Les Exclus*, *La Pianiste*, *Lust* et *Avidité* (*Gier*). Les critiques y mettent particulièrement en exergue le traitement de la sexualité abordée dans toute son obscénité et symbole d'une société perverse et malsaine. A travers cette critique assassine de l'Autriche moyenne se dessine, pour de nombreux critiques, l'ombre de prétentions féministes de la part de Jelinek, dénonçant notamment une société phallocentrique dont le degré de perversité se mesure à l'aune des violences perpétrées envers les femmes. Seul *Enfants des morts* aborde une thématique quelque peu différente, formant un autre aspect de la critique de l'Autriche de celle qui s'inscrit dans une tradition d'écrivains considérés comme « souilleurs de nid » (*Nestbeschmutzer*): dans un village styrien de carte postale, trois morts reviennent tourmenter les vivants. Ces victimes innocentes reviennent pour se venger en tuant, violant et torturant les habitants. Fable baroque sur la mort, *Enfants des morts* forme une allégorie du passé qui vient hanter le présent et tourmenter les vivants afin de lutter contre l'oubli et la tentation de refouler les périodes noires de l'histoire nationale.

L'analyse des romans a donné d'Elfriede Jelinek une image assez arrêtée et communément acceptée: elle est une romancière qui écrit des satires extrêmes de l'Autriche bien-pensante, empreintes de critique socialiste, et elle est en outre une féministe engagée. Ce dernier

aspect a longtemps monopolisé l'attention des chercheurs qui ont passé tous ses textes au crible des théories féministes, et notamment celles d'Hélène Cixous. Cependant, il paraît vite difficile d'enfermer Elfriede Jelinek dans le simple moule de la littérature féministe alors que celle-ci s'amuse dans ses autres œuvres à démonter un à un les ressorts de cette littérature⁴. Elfriede Jelinek ne formule aucune revendication féministe à proprement parler mais dénonce une certaine forme de féminisme (le « féminisme bourgeois ») comme mythe de la libération de la femme. Seul le personnage d'Eva dans sa première pièce *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* représente l'alternative du féminisme socialiste tel que le concevait August Bebel⁵. Mais Eva échoue elle aussi à se faire entendre et n'obtient pas gain de cause ni ne remporte l'amour du contremaître. Dans ses œuvres ultérieures, Elfriede Jelinek exerce plutôt un féminisme en négatif qui passe par la dénonciation des griefs à l'encontre des femmes⁶. Il s'agit bien là d'un des aspects de la grande tâche qui, selon elle, lui incombe: défendre les « morts »⁷, c'est-à-dire toutes les victimes innocentes. En tant que femme, Elfriede Jelinek se sent bien entendu concernée mais ce n'est pas pour autant que la seule logique féministe régit sa façon d'écrire et structure ses différentes critiques. La focalisation autour de la langue a stigmatisé la filiation de Jelinek à la littérature féministe à travers l'interrogation autour de la définition d'une écriture féministe, interrogation que l'auteur finit d'ailleurs par désavouer à travers l'échec de ses deux héroïnes grotesques et effrayantes, emblèmes du féminisme des années 1970: celles-ci échouent et finissent dans un mutisme révélateur. L'impossibilité de trouver une voix originale est vite rattachée, au sortir des années 1970-1980, à une problématique contemporaine de tous les artistes, ancrés dans une esthétique de la citation et du collage.

Ce portrait figé d'Elfriede Jelinek, communément admis dans les médias, se base essentiellement sur ses romans les plus médiatisés (*La Pianiste* et *Lust*) qui offrent une vision peu nuancée de l'univers jelinekien. La surexposition du « langage jelinekien » et des

⁴ Cf. *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, Krankheit oder die moderne Frau*, Clara S.

⁵ Cf. August Bebel, *Die Frau und der Sozialismus*, Dietz, Berlin, 1964, 456 p.

⁶ Dernière œuvre en date sur ce sujet : *Über Tiere*, 2006, sur un réseau de prostitution aux pratiques particulièrement violentes.

⁷ *A l'Ecart (Im Abseits)*, discours de remise du Prix Nobel de Littérature 2004, traduction de Louis-Charles Sirjacq, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html: « Ça l'empêche de regarder les morts dont je dois m'occuper, c'est toujours à moi que ça incombe. C'est pour ça que je n'avais pas le temps de maîtriser ma langue qui se vautre maintenant effrontément dans les mains du caresseur. Il y a simplement trop de morts que je dois regarder pour m'occuper d'eux, c'est le terme technique autrichien pour ça, les bien traiter, mais nous sommes connus pour bien traiter tout le monde. Le monde s'occupe déjà de nous, pas de souci. Ne nous en soucions pas. Mais plus forte résonne cette invitation à les regarder, les morts, moins je peux contrôler mes mots. Je dois regarder les morts, pendant que les promeneurs caressent et cajolent la chère bonne langue, ce qui ne rend pas les morts plus vivants. Personne n'est coupable. Moi aussi, ébouriffée comme le sont moi et mes cheveux, je ne suis pas coupable que les morts restent morts. »

thématiques « choc » telle l'Autriche comme bonbon au poivre ou la revendication féministe enferme l'auteur dans des catégories non pas littéraires mais d'auteurs: la «Nestbeschmutzerin», celle qui dénigre sa patrie, la féministe. En considérant d'une part que la langue est l'outil unique et suprême de Jelinek, d'autre part que la démythification, de la société autrichienne bien-pensante, suivant les théories de Roland Barthes dans *Mythologies*, est le but ultime de tous ses écrits, on serait tenté de ne pas différencier les différents types d'œuvres composées, en se targuant en outre que l'auteur a déclaré elle-même ne pas vouloir « faire de théâtre », et de ne plus analyser que les jeux langagiers en correspondance avec le fond. Pourtant, les exercices stylistiques ne sont pas les seuls éléments de ce qui constitue la forme extérieure d'une œuvre.

En 1993, Ulrike Hass soulignait déjà la nécessité de nuancer son approche:

Sous le sceau de l' „incroyable talent linguistique“ ‚Jelinek‘ fut un jour découverte. Par la suite, le nom de cet auteur a toujours ou presque été rattaché au concept d'art langagier ou de critique de la langue. En cohérence avec cela, ses pièces de théâtre furent également perçues, la plupart du temps, comme de la „littérature“. On les a étudiées par rapport au contenu ou encore poursuivi les ramifications de sa critique idéologique. Mais une lecture dramaturgique qui se consacre au rapport entretenu entre les textes et la scène, amène un résultat bien différent.⁸

Envisager systématiquement l'œuvre d'Elfriede Jelinek sous l'angle de la littérature, quel que soit le genre traité, amène une vision uniformisée de sa production. Pourtant, il semblerait tout à fait pertinent, si l'on veut parler de théâtre, d'aborder ses pièces de théâtre à l'aide de critères dramaturgiques, qui prennent également en compte la dimension scénique, puisque le théâtre, dans un contexte contemporain n'est plus seulement un genre littéraire mais également un art scénique. En effet, il faut prendre ces deux aspects en compte pour rendre compte de la théâtralité entière d'une pièce:

[L]'éternelle polémique entre les partisans du seul texte et amateurs du spectacle [...] est de nature idéologique dans la culture occidentale, on tend à privilégier le texte, l'écriture, la succession du discours. A cela s'ajoute l'émergence presque simultanée du metteur en scène

⁸ Ulrike Hass, *Grausige Bilder. Grosse Musik in Elfriede Jelinek. Text + Kritik*, 1993, p.21 « Unter dem Siegel der « ungewöhnlichen sprachlichen Begabung » wurde ‚die Jelinek‘ einst entdeckt. Danach ist der Autorennamen fast immer mit dem Begriff der Sprachkunst und der Sprachkritik verknüpft worden. Entsprechend wurden auch ihre Theaterstücke meist als „Literatur“ rezipiert. Man hat sie in ihrer inhaltlichen Dimension besprochen oder als ideologiekritische Verästelungen hinein verfolgen. Eine dramaturgische Lektüre jedoch, die sich dem Verhältnis dieser Texte zur Bühne widmet, führt zu einem deutlich anderen Ergebnis. »

[...] et du théâtre comme art autonome. Dès lors, c'est bien la théâtralité qui devient le caractère essentiel et spécifique du théâtre et qui, à l'ère des metteurs en scène, fait l'objet des recherches esthétiques contemporaines. [...] S'il n'y a donc pas d'opposition irrémédiable entre théâtre pur et littérature, il y a bien une tension dialectique entre [...] la signification que peut prendre le texte à simple lecture et la modalisation que la mise en scène lui imprime, dès qu'il est énoncé par des moyens extraverbaux.⁹

Aux vues de l'ensemble de l'oeuvre d'Elfriede Jelinek, celle-ci ne se conçoit d'ailleurs pas seulement comme prosaïste: composer une pièce radiophonique ou encore s'intégrer dans un projet artistique commun requiert d'autres talents que la seule agilité de la plume. Des efforts conceptuels et la possibilité d'adapter le texte en fonction des besoins du média qui diffuse l'oeuvre ou en fonction des autres travaux artistiques pour créer un ensemble cohérent. En regardant d'un peu plus près la bibliographie de l'auteur, on s'aperçoit rapidement qu'une grande partie de ses oeuvres sont conçues pour l'adaptation voire sont des formes d'adaptations. Elfriede Jelinek a notamment réécrit son roman *Les Exclus* sous format de scénario afin que celui-ci puisse être monté en film par Franz Novotny, en 1982; de même, elle est l'auteur du scénario du film *Malina*, réalisé par Werner Schroeter en 1991, adapté du roman éponyme d'Ingeborg Bachmann¹⁰. Elle compose plusieurs livrets d'opéra, écrit des textes de projections dans le cadre d'expositions artistiques¹¹ et s'essaie même aux métiers d'éditrice et de rédactrice¹². Enfin, son intérêt pour l'adaptation sous toutes ses formes se confirme à travers son travail de traductrice. Elle s'attaque d'abord au vaudeville avec des pièces de Georges Feydeau¹³ et Eugène Labiche¹⁴. A propos de ses traductions de Feydeau, Elfriede Jelinek écrit:

Je traduis Feydeau parce que son thème est unique et englobe TOUT. Les hommes de ses comédies, des bougeois du XIXème siècle, bien sous tous rapports- et ce au sens littéral- qui, de plus, vivent comme des coqs en pâte à Paris, se sont trouvés des épouses à se mettre sous le coude, comme il se doit, dans le cadre d'un contrat de travail non reconnu socialement et

⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p.359-360, article sur la « théâtralité »

¹⁰ Dans son article pour la revue *Austriaca* n°59 (2005) *Elfriede Jelinek et la ré-écriture de Malina (1991)*, d'après le *Roman d'Ingeborg Bachmann*, Jeanne Benay affirme même page 231 que « pour des raisons formelles, *Malina* d'Elfriede Jelinek, d'après le roman d'Ingeborg Bachmann, n'est pas un véritable "script", bien que l'oeuvre ait été écrite pour le film du même nom (metteur en scène Werner Schroeter, 1991), mais plutôt une adaptation dramatique. »

¹¹ Les projections sont référencées dans *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis*, p.311-313, édité par Pia Janke

¹² *Ibid.*, p.314

¹³ *Herrenjagd* (*Monsieur chasse !*) en 1987, *Der Gockel* (*Le Dindon*) en 1987, *Floh im Ohr* (*La Puce à l'oreille*) en 1987 et *Die Dame von Maxim* (*La Dame de chez Maxim*) en 1991

¹⁴ *Die Affäre Rue de Lourcine* (*L'affaire de la rue de Lourcine*) en 1988 et *Der Bewerb oder Sand für die Augen* (*La poudre aux yeux*) en 1988

qu'on nomme mariage, et n'ont rien de plus urgent à faire que de les trahir, à peine les ont-ils conquises. [...] Le processus collectif de mépris qui échoit aux femmes quand elles se laissent embarquer dans le mariage au travers des complices des hommes (les mères et les amies), semble être suspendu par les dames sournoises de Feydeau, mais leur problème n'est pas différé à plus tard, car ses happy ends, dans lesquels les époux se tombent dans les bras plus [...] contraints que consentants, non pas parce que leur amour renaît [...] mais bien parce qu'ils sont épuisés par ces diverses caballes amoureuses, se jouent devant un rideau très très fin à travers lequel [...] redeviennent visibles les bons vieux méfaits commis à l'égard de la femme, au service de la reproduction sociale [...].¹⁵

Son intérêt pour Feydeau réside donc dans le potentiel subversif de ses vaudevilles qui dévoilent (à leur insu) les véritables rouages de la société bourgeoise sans les glorifier mais en les montrant avec une certaine complaisance. L'aspect forcé de ses happy ends évoque les vraies intentions des maris et maîtresses qui ne se soucient en réalité guère de la morale bourgeoise et cherchent au contraire à s'en extirper.

Elfriede Jelinek confirme son intérêt pour la comédie en traduisant la farce de Christopher Marlowe *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta* (sous le titre *Der Jude von Malta*), pièce dans laquelle le riche Juif Bartabas se voit dépossédé de tous ses biens par les Chrétiens après avoir refusé de payer son impôt dû par tous les Juifs pour lutter contre l'invasion turque. Il n'aura alors de cesse de se venger. Pour la traductrice, la pièce va au-delà du simple propos aujourd'hui politiquement incorrect :

Le Juif de Malte est évidemment une pièce antisémite. [...] Mais, en même temps, il décrypte aussi l'antisémitisme et c'est en cela que la pièce devient intéressante. Car si Bartabas devient fou de rage, c'est à cause des incroyables infamies perpétrées par les chrétiens. [...] Et ces méfaits sont retournés, comme par un effet de miroir, à celui qui les a déclenchés [...]. Cependant, tandis que la société des croisés commet tranquillement ses crimes, le Juif Barabas, lui, et c'est en cela que réside, à mon avis, toute la modernité du personnage,

¹⁵ Pia Janke et étudiants, *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis*, p.299-300 *Elfriede Jelinek schreibt uns zur ihrer Übersetzung*, in : Verlagsnachrichten von Nyssen & Bansemer Theaterverlag Köln, novembre 1986 : « Ich übersetze Feydeau, weil sein Thema das EINE ist, also ALLES. Die Männer seiner Komödien, Bürger des 19. Jahrhunderts, in –buchstäblich- wohlgeordneten Verhältnissen und das auch noch in Paris, also wie der Herrgott lebend, haben sich, wie es sich gehört, in einem gesellschaftlich nicht anerkannten Arbeitsvertrag namens Ehe, Frauen zur Seite gelegt, und haben daher nichts Eiligeres und Dringenderes zu tun, als diese Frauen möglichst geschickt wieder zu betrügen, kaum dass sie sie errungen haben. [...] Der kollektive Verachtungsprozess, dem Frauen anheimfallen, wenn sie von den Komplizen der Männer, den Müttern und Freundinnen, in die Ehe treiben lassen, scheint in den listigen Damen Feydeaus aufgehoben, aber nicht aufgeschoben zu sein, denn seine happy ends, in denen sich die jeweiligen Gatten nicht aus neuerwachter Liebe, sondern erschöpft von den Strapazen des Herumjagens [...] mehr [...] gezwungen als freiwillig einander in die Arme schmeissen, spielen sich vor einem sehr dünnen Vorhang, durch den [...] die guten alten Verbrechen an der Frau im Dienste der gesellschaftlichen Reproduktion, sichtbar werden. »

possède l'argent qui est comme une machine à humaniser. On pourrait dire que l'échange abstrait est paradoxalement le seul élément civilisateur de cette société de chevaliers pillards.

16

Là encore, à travers une lecture contemporaine, cette pièce *a priori* antisémite se fait en réalité le miroir des horreurs perpétrées par les Chrétiens de l'époque envers les Juifs et ce à travers l'atrocité du personnage principal qui se fait miroir de la société dans laquelle il évolue. La traduction fait donc figure, pour Elfriede Jelinek, de relecture et d'interprétation contemporaine d'une œuvre.

Ses traductions de théâtre offrent ainsi un nouvel éclairage sur des pièces trop connues pour être encore appréhendées avec une distance critique¹⁷, et en quelque sorte déjà une déconstruction des valeurs « morales » ou sociales sur lesquelles reposent ces comédies.

Le reste de ses traductions représente en revanche plus un kaléidoscope de ses affinités électives comme par exemple avec la traduction, en 1989, du roman de Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow* (traduit sous le titre *Die Enden der Parabel*), long roman sans réelle intrigue ni continuité narrative et qui évoque la trajectoire parabolique des fusées V1 et V2 qui s'abattent sur Londres à partir de 1944, telle la mort aveugle. Elfriede Jelinek s'essaie ici à l'aspect plus technique et rigoureux de la traduction, expérimentant ainsi les diverses activités qui gravitent autour de celles de l'écrivain, en collaborant avec un autre traducteur anglophone¹⁸.

L'intérêt multiple de la Prix Nobel pour les différentes collaborations entre les métiers qui gravitent autour de l'écrit et qui exploitent celui-ci à travers un autre média invite donc le chercheur à envisager ses textes prévus en priorité pour une adaptation ou encore une mise en scène comme une partie d'un tout, un élément d'une collaboration entre différents artistes et professionnels. Le média théâtral semble le meilleur biais pour appréhender son travail tourné vers l'adaptation dans la mesure où c'est dans ce domaine que l'auteur a été le plus

¹⁶ *Ibid.*, p.304-305, extrait de « *Der Jude muss verschwinden* », in : Bühne 12/2001 : « Natürlich ist *Der Jude von Malta* ein antisemitisches Stück [...]. Aber gleichzeitig entlarvt er auch den Antisemitismus, und darin wird es interessant. Denn ausgelöst wird die Raserei des Barabas ja von den unerhörten Schandtaten der Christen. [...] Und wie von einem Spiegel werden diese Untaten stets auf denjenigen zurückgeworfen, der sie auslöst [...]. Während aber diese Kreuzrittergesellschaft einfach ihre Verbrechen begeht, hat der Jude Barabas, und darin liegt, wie ich finde, die Modernität dieser Figur, das Geld als eine Art Vermenschlichungsmaschine. Man könnte sagen : der abstrakte Tausch paradoxerweise als das einzige zivilisatorische Element einer Raubritter-Gesellschaft. »

¹⁷ Cf. également sa traduction de *The Importance of being ernest* (*Ernst ist das Leben* (*Bunbury*)) d'Oscar Wilde en 2004

¹⁸ *Ibid.*, p.296 : commentaire de son travail de traduction.

prolifère et que le monde du théâtre lui rend aujourd'hui bien sa contribution à travers son succès sur les planches germanophones.

Les pièces de théâtre: complexité bibliographique et choix du corpus

Délimiter le corpus des textes semble *a priori* difficile étant donné que certains lecteurs ne veulent pas voir de distinction entre les pièces de théâtre et les autres écrits prosaïques d'Elfriede Jelinek. Ce brouillage des frontières entre genres est encore renforcé par l'interprétation française de son œuvre, comme avec *Bambiland*, publiée chez Rowohlt en 2004 avec pour sous-titre « pièces de théâtre », chez Jacqueline Chambon en 2006 sous l'appellation « roman », ou encore la mise en scène convaincante du roman *Les Amantes* par Joël Jouanneau en 2003. On peut bien sûr considérer que, dans le premier cas, il s'agit d'une erreur de la part de l'édition ou d'une stratégie marketing (le roman continue de faire vendre plus que le théâtre ou alors le lecteur novice aurait du mal à percevoir, d'emblée, la dimension théâtrale du texte), dans le deuxième, que ce n'est pas la première fois qu'un roman est adapté pour la scène. Dans son interview par Pascale Gateau et Valérie Valade intitulée « *J'ai tenté ça : le bonbon au poivre* »¹⁹, Joël Jouanneau s'explique sur son choix et sur son rapport au théâtre jelinekien :

Je crois que j'ai un rapport difficile avec son théâtre, notamment avec ses premières pièces, où les didascalies me semblent souvent explicatives. [...] [Ma mise en scène] est plus qu'un montage, et en même temps « adaptation signifierait que j'ai réécrit, ce qui n'est pas le cas. Il n'y a pas un mot de moi, tout le texte est de Jelinek. Mais c'est plus qu'un découpage. [...] Les propos des personnages ne sont pas toujours ceux qu'ils tiennent dans le livre. C'est ce qui a permis de faire du théâtre, ce que l'on a appelé « Théâtre-récit ». »²⁰

Rendu célèbre en 1975 par le spectacle d'Antoine Vitez *Catherine. Théâtre-récit*, mise en scène d'après le roman *Les Cloches de Bâle* d'Aragon, le « théâtre-récit » est un type de mise en scène qui crée à partir de formes non-dramatiques, essentiellement des romans. Ce théâtre ne se base pas sur le développement dramatique autour des actions des personnages, il met en revanche l'acteur au centre qui narre, et non interprète, différents personnages.

Joël Jouanneau, dans sa mise en scène, a donc pleinement conscience de la dimension romanesque et non dramaturgique des *Amantes* et entend proposer un spectacle dans l'esprit

¹⁹ Pascale Gateau et Valérie Valade, « *J'ai tenté ça : le bonbon au poivre* ». *Entretien avec Joël Jouanneau autour du spectacle Les Amantes d'après Elfriede Jelinek* in *Autriaca*, n°59, décembre 2004, p.25-28

²⁰ *Ibid.*, p.25

d'Antoine Vitez, tâche facilitée par la distance ironique de la narration jelinekienne. Ce n'est donc pas dans les romans d'Elfriede Jelinek que s'immisceraient des aspects dramatiques.

Pour le corpus des textes de théâtres, il est donc possible de respecter la classification bibliographique proposée par Pia Janke dans sa bibliographie *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis.*, qui ne retient que les textes qui ont été officiellement reconnus par Elfriede Jelinek, comme « théâtraux ». Restera ensuite à définir en quoi ceux-ci se différencient véritablement des autres genres littéraires dans lesquels l'auteur s'exerce.

Son œuvre dramatique s'étend de 1979 à 2006 et si l'on s'amuse à lire en parallèle sa première pièce (*Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*, suite de *Nora ou une maison de poupées* dans le monde industriel des années 1920) et sa dernière pièce publiée (*Bambiland*, blocs de texte sur la médiatisation de la Guerre en Irak de George W. Bush), on mesure le chemin parcouru tant au niveau dramaturgique que thématique. Incontestablement, Elfriede Jelinek n'a pas écrit trente fois la même pièce. Il semble donc difficile de tenir un discours linéaire et non chronologique vis-à-vis du « théâtre » jelinekien et de SA dramaturgie. Après une étude plus en détails des différentes pièces, on peut regrouper celles-ci par périodes. Les drames *Nora*, *Clara S.*, *Burgtheater*, *Maladie ou femmes modernes* ainsi que le dramuscule *Präsident Abendwind* (*Président Vent du Soir*) paraissent développer une dramaturgie dont les bases sont lancées dans la première pièce et s'axer autour des mêmes thématiques : la place de la femme dans la société et l'inefficacité du féminisme bourgeois ainsi que le fascisme latent en Autriche. Cette première période dramaturgique témoigne d'une émancipation progressive de la dramaturgie classique et des influences encore très visibles dans ses premiers écrits dramatiques. Outre la grande influence brechtienne, le théâtre d'Elfriede Jelinek hérite d'abord de toute une tradition viennoise de satire et de critique par et de la langue. Cette filiation débute avec Hugo von Hofmannsthal et sa célèbre *Lettre à Lord Chandos* dans laquelle il exprime son scepticisme vis-à-vis de la langue qu'il perçoit comme abstraite et arbitraire et qui n'exprime pas les pensées personnelles mais impose déjà, par la forme préconçue des mots, une vision du monde et une certaine façon de penser²¹. Cette attitude sceptique se poursuit à travers les grands satiristes viennois comme Karl Kraus ou encore Ödön von Horváth. Mais l'influence littéraire la plus visible dans les débuts dramaturgiques d'Elfriede Jelinek reste sans doute celle du cercle littéraire des années 1950 « Die Wiener Gruppe ». Ses membres, pour l'essentiel tournés vers la poésie, proposent des

²¹ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief in Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, Reclam, 1991, p.50-51: « [E]s ist mir völlig abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.[...] [D]ie abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäss bedienen muss, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. »

spectacles actionnistes dans l'esprit des cabarets expressionnistes et se distinguent surtout par leur stylistique : toute parole étant mise en doute, c'est le geste qui fera passer le sens. Leur poésie²² est donc, de son côté, dépourvue de toute majuscule et composée d'associations de mots, de citations et d'expressions éculées qui font régulièrement basculer le texte dans l'absurde. En cela, leur poésie est une invitation à réfléchir au véritable sens de mots et phrases pourtant déjà entendus des centaines de fois.

Leur influence est particulièrement visible dans la toute première « pièce » *rotwäsche* que Jelinek écrit à quatre mains avec le compositeur Wilhelm Zobl dans le cadre d'activités politiques du mouvement de 1968. Le projet est malheureusement inachevé : seul le typoscript a été retrouvé²³, posant le cadre d'une action qui devait être accompagnée d'une bande-son issue de divers collages. Le typoscript est écrit sans majuscules et ne correspond pas à proprement parler à la pièce de théâtre dans sa totalité mais au script d'une action (on dirait aujourd'hui d'une performance) politique²⁴. Pour cette raison, *rotwäsche* ne sera pas véritablement retenu en tant que « texte dramatique » mais comme exemple de mise en scène créée dont Elfriede Jelinek et le peintre Aramis devaient être les acteurs.

Dix ans plus tard, *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* laisse encore transparaître la filiation avec la Wiener Gruppe. Certes, Elfriede Jelinek la typologie sans majuscules, peu lisible, mais a gardé la technique du montage et cette même idée de placer dans des contextes différents des mots et des phrases déjà entendus pour les comprendre différemment²⁵. Chez elle aussi, la langue frise parfois l'absurde tant les jeux langagiers sont poussés à l'extrême, jusqu'à ce que la langue dévoile ses secrets.

La filiation linguistique se profile donc de manière assez claire. Les influences dramatiques, elles, sont plus complexes et mériteront une analyse plus précise. Au fil de ses premières pièces, Elfriede Jelinek développe de grands principes dramaturgiques qui l'éloignent du théâtre traditionnel sans pour autant consacrer une rupture définitive.

C'est en 1988, avec *Au Pays. Des Nuées (Wolken.Heim.)*, qu'une évolution semble-t-il radicale s'opère : officiellement conçu pour la scène, le texte est cette fois-ci totalement

²² Leur poème le plus célèbre est *kinderoper*, écrit en 1958 par Friedrich, Gerhard et Oswald : cf. André Bucher, *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*, Peter Lang, 1992, 158 p.

²³ *rotwäsche* in Jelinek & Österreich. *Die Nestbeschmutzerin*, éditée par Pia Janke et étudiants, éditions Jung und Jung, p.12-13

²⁴ *Ibid.*, p.12: « requisiten : waschpulverpakete mit staubfarbe (rot) behälter mit wasser bürsten schwämme besen etc. [...] aramis & elfriede sind im zuschauerraum und machen mit den leuten konversation. [...] beginn der aktion. A und e verbarrikadieren die bühne gegen das publikum mit einem stacheldrahtverhau. [...] beide waschen einander und spritzen einander rot an. beide waschen einander mit schwämmen. »

²⁵ Cf. dans *Ce qui se passe quand Nora quitta son mari*, Elfriede Jelinek reprend mot pour mot des répliques tirées de la *Nora* d'Henrik Ibsen et les laisse dire par des personnages différents (Weygang à la place de Torvald Helmer, Nora à la place de Torvald).

dépourvu des signes dramatiques extérieurs : aucun personnage, aucune histoire et aucune didascalie. Seul un long monologue polyphonique subsiste. Les pièces écrites postérieurement développent une dramaturgie quelque peu différente, principalement marquée par l'absence d'intrigue. Seules exceptions : *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes (Raststätte oder sie machens alle)*, qui s'inscrit plus dans la comédie satyrique mais ici hyperréaliste et obéit encore aux grands principes dramaturgiques de la première période, ainsi que deux pièces conçues pour des formats théâtraux un peu différents: *Der tausendjährige Posten oder Der Germanist* en 2003 (initialement conçu comme livret d'opéra mais rangé sur le site web d'Elfriede Jelinek sous la catégorie « Theatertexte ») et *J'aime l'Autriche (Ich liebe Österreich)* en 2000 (script d'un spectacle de marionnettes dans le cadre d'une action artistique collective menée par Christoph Schlingensiefel).

La recherche s'est beaucoup intéressée aux premières pièces d'Elfriede Jelinek et privilégie autant les approches globales que des études détaillées, texte par texte. Les pièces que l'on peut considérer comme appartenant à une deuxième période ne sont, elles non plus, pas ignorées, et l'on trouve notamment beaucoup d'études autour de certaines pièces considérées comme majeures telles *Au Pays. Des Nuées, Totenaufer, Une Pièce de Sport*. Les études se portent alors à nouveau sur le détail d'une seule pièce ou propose une approche plus transversale des pièces allant de 1979 à nos jours. Pourtant, aucune ne propose de séparer les textes théâtraux, dans l'analyse, en différentes périodes. Au contraire, elles soulignent la continuité et la cohérence de la production dramaturgique d'Elfriede Jelinek.

Pour autant, on ne peut nier qu'il y ait eu de nettes évolutions et des choix dramaturgiques nouveaux chez l'auteur à partir de 1988. Bien entendu, il ne s'agit pas de considérer l'œuvre antérieure et celle postérieure à cette date comme radicalement opposées, mais de mesurer le chemin parcouru et les changements de perspectives opérés par la dramaturge puis en quoi ceux-ci correspondent à une nouvelle approche du théâtre et de son principal objet selon Jelinek: la critique sociale et langagière.

En quoi l'analyse des structures d'une société peut-elle aider à définir les contours de la nouvelle dramaturgie jelinekienne, particulièrement pour un auteur dont les textes passent pour obscurs et élitistes? Pourtant, le théâtre, à plusieurs périodes historiques, ne fut pas seulement la tribune de grandes plumes mais aussi un miroir plus populaire tendu à la société dans laquelle il émerge. De la farce au vaudeville, le théâtre a une tradition de mimésis, de représenter la société sous des traits satiriques, réalistes, grotesques, selon les genres. Une

pièce de théâtre, est dans ce sens, toujours influencée, à des degrés variables, par le monde qui l'entoure. Et, quoique pour certains, le théâtre d'Elfriede Jelinek semble abscons, il connaît un grand succès scénique pour les pièces de la deuxième période, pièces parfois même qualifiées de « théâtre à la mode ». Même si cette dernière qualification est largement discutable, elle témoigne néanmoins d'une grande proximité entre les écrits théâtraux et le contexte contemporain. Ce retour déguisé du « theatrum mundi » alors que les dramaturges actuels, y compris Elfriede Jelinek, sonnent le glas du théâtre de la représentation, ne survient pas par hasard.

L'idée centrale que permet de dégager une centration autour de la notion de mise en scène est que l'évolution du théâtre en général mais aussi celle du théâtre d'Elfriede Jelinek s'est faite en rapport avec l'évolution des autres médias, principalement le film et les formats télévisuels. S'inspirant du théâtre sous sa forme traditionnelle, c'est-à-dire du théâtre de la représentation, les nouveaux médias se sont inspirés de ses principaux ressorts et ce qui fait l'essence du théâtre. Les technologies modernes ont en outre transformé ce qu'était la mise en scène en grande machine à reproduire le monde sous un autre format. Le théâtre est alors dépourvu de ce qui faisait son originalité et surpassé par ces autres médias. Il lui faut alors faire peau neuve. Pourtant, il s'agira pour lui de continuer à accomplir une mission que s'est arrogée la télévision de manière perfectionniste: la représentation. Si les médias de masse se sont donnés pour tâches de représenter le monde, le théâtre, qui représentait le monde pour mieux le remettre en question, se voit contraint à un déplacement et se retrouve dans la peau du critique non plus de la réalité mais de la représentation de la réalité.

L'exposition intitulée « Le Mouvement des images » au Musée Beaubourg²⁶ proposait d'analyser comment le média filmique a influencé les arts plastiques tout au long du XXème siècle. Forte de la prise de conscience par Jelinek de l'interpénétration des diverses sphères artistiques (musique, théâtre, arts plastiques, danse) d'une part et de son intérêt précoce pour les médias populaires (notamment dans son essai *l'innocence infinie (die endlose unschuldigkeit)*²⁷) et ses deux premiers romans (*wir sind Nous sommes des appâts, baby ! (Wir sind lockvögel, baby!)* et *Michael. Un livre de jeunesse pour la société infantile*) d'autre part, une relecture de son œuvre dramaturgique comme conséquence de la percée des nouveaux médias dans notre quotidien s'est de plus en plus imposée. En référence au point de départ de l'exposition, il est vite apparu que si l'on pouvait décrypter avec beaucoup plus

²⁶ « Le Mouvement des Images », exposition présentée au Musée National d'Art Moderne, du 5 avril 2006 au 29 janvier 2007

²⁷ *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwiftinger Galerie-Verlag, Schwifting, 1980, 82 p.

de lisibilité l'art contemporain en rapport avec l'émergence de la photographie puis du film, il était également possible de reconsidérer l'évolution du théâtre contemporain, et particulièrement celui d'Elfriede Jelinek, en rapport avec l'émergence des autres médias de la représentation à la fois visuelle et auditive que sont le film et la télévision. Pour mieux évaluer l'importance que prennent ces différents médias vis-à-vis du texte dramaturgique, il fallait se concentrer sur les structures qui caractérisent, rapprochent ou éloignent ces trois différents médias et sur la forme avant d'appréhender le fond, en gardant en mémoire la définition radicale que donne Roland Barthes de la théâtralité comme étant « le théâtre moins le texte »²⁸.

Etudier les signes extérieurs de la théâtralité des nouvelles pièces d'Elfriede Jelinek apparaît d'abord la première façon d'envisager les pièces mais ne permettait pas un horizon suffisamment large pour comprendre l'évolution dramaturgique en rapport avec les médias populaire, eux-mêmes reflets de la société. D'autre part, cette méthode ne se concentre que sur le texte et ne prend pas en compte la distance existante entre le texte écrit et sa représentation scénique réelle, au-delà de la mise en scène imaginaire telle qu'on peut parfois la déduire des écrits théâtraux.

Cette distance entre texte et scène correspond en réalité de manière concrète aux rapports complexes qu'entretiennent l'image et le mot, rapports qui sont au centre d'un processus qu'on retrouve autant dans le théâtre que dans le cinéma et à la télévision : la mise en scène.

La mise en scène, caractéristique transversale entre les différents médias et le texte de théâtre lui-même (à travers la présence d'indications scéniques), apparaît comme le point de cristallisation des relations complexes qu'entretiennent les nouvelles pièces d'Elfriede Jelinek avec la scène théâtrale mais aussi avec les autres médias de masse qui, eux aussi, y ont recours pour créer une représentation du monde sous un format médiatique spécifique.

Cet angle d'attaque semble d'autant plus justifié quand on considère la réalité de la scène théâtrale d'aujourd'hui. Celle-ci est avant tout dominée par les grands noms de metteurs en scène. Depuis environ un demi-siècle, le théâtre met l'accent sur un nouvel aspect dramaturgique: non plus le texte comme œuvre littéraire à faire partager au public mais la mise en scène comme véritable cœur du spectacle théâtral. Le changement de perspective de

²⁸ Roland Barthes, "Le théâtre de Baudelaire", in *Essais Critiques*, Seuil, Paris, 1954, p. 41 : " Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes, de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur."

ce *Regietheater*²⁹ n'intervient certes pas par hasard. Tout comme l'exposition « Le mouvement des images » le montrait, cette nouvelle hiérarchie ne surgit pas de nulle part et se comprend en lien avec l'évolution et l'émergence des autres domaines médiatiques proches du théâtre. On saisit alors que la mise en scène n'est pas seulement l'un des maillons de la chaîne de production d'un spectacle dramatique mais peut s'envisager comme une notion paradigmatique qui caractérise la relation entretenue entre les textes théâtraux d'Elfriede Jelinek et le théâtre en tant que média scénique.

Elfriede Jelinek, consciente de l'influence des mass media sur le temple de l'illusion qu'était la scène théâtrale, tire ainsi son théâtre non plus d'une longue tradition dramaturgique mais du télé spectacle:

Lors d'un entretien avec André Müller, Elfriede Jelinek a dit un jour que ce qu'elle considérait être son plus grand péché, était de ne pas participer à la vie mais de ne vivre que par procuration. [...] A la question 'Où aimeriez-vous vivre dans l'absolu ?', elle répondit aussitôt : « Devant l'écran de mon téléviseur ». ³⁰

Issue de la génération télé, Elfriede Jelinek connaît très bien les mécanismes du petit écran qui est le meilleur exemple de théâtre à grande échelle qu'elle ait à sa disposition. Les mécanismes de celui-ci, en clair les techniques de mise en scène du monde à l'œuvre dans les différents programmes diffusés, sont au cœur de sa réflexion dramaturgique et constitue le pivot de la construction de ses textes de théâtre.

Dans ce nouveau contexte médiatique, le texte théâtral, situé à mi-chemin entre la réalité ou sa représentation et le spectacle théâtral comme produit fini, est modelé par et pour la mise en scène³¹. Celle-ci est donc le facteur évolutif des pièces d'Elfriede Jelinek, elle caractérise

²⁹ Emmanuel Béhague, « Vom Theater fort kommen. » *Le théâtre d'Elfriede Jelinek et la mise en scène* in THIERIOT, Gérard (collectif), *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Interlangues, Toulouse PU Le Mirail, Toulouse, 2006, p.99-100 : « Le *Regietheater*, que le critique Günther Rühle appelle également *Theater der Regisseure*, marque un mouvement dans lequel le pôle d'autorité se déplace du texte (et de son auteur) vers le metteur en scène, c'est-à-dire celui qui va organiser les systèmes de signes [...] sur scène. Se caractérisant donc par un mouvement d'émancipation du metteur en scène vis-à-vis du texte, on peut inscrire la formation progressive du *Regietheater* dans la poursuite de ce que Didier Plassard, pour la distinguer de la mise en scène en tant qu'activité toujours présente dans l'histoire du théâtre, appelle l'émergence de la 'mise en scène moderne' [...]. Le terme de *Regietheater* ne recouvre donc en aucun cas un style de mise en scène, mais une tendance, une conception de l'art théâtral dans laquelle se côtoient les esthétiques les plus diverses. »

³⁰ Iris Radisch, *Die Heilige der Schlachthöfe*, article paru dans *Die Zeit*, 14.10.2004 : « Im Gespräch mit André Müller hat Elfriede Jelinek einmal gesagt, dass sie es als ihre grösste Schuld betrachte, am Leben nicht teilzunehmen, nur aus zweiter Hand zu leben. [...] Gefragt, wo sie denn am liebsten leben wolle, lautete ihre prompte Antwort: « Vor dem Fernseher ». »

³¹ Cf. BEHAGUE, Emmanuel, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2006, 349 p. Dans cet ouvrage, l'auteur analyse l'influence des nouveaux médias sur le théâtre engagé allemand des années 1990, notamment à travers la toute-puissance du *Regietheater*, du théâtre de la mise en scène.

d'abord son rapport à la scène, rapport qui se transforme au fur et à mesure que l'auteur saisit l'ampleur que joue la mise en scène théâtrale dans un spectacle. Comme moteur des nouveaux médias, elle va ensuite directement influencer la forme que prennent les nouvelles pièces. Enfin, les nouvelles structures dramaturgiques dégagées sont à leur tour confrontées à la mise en scène artistique à laquelle elle propose, en négatif, une esthétique bien particulière.

Etat de la recherche

Le milieu de la recherche ne s'est intéressé que tardivement au théâtre d'Elfriede Jelinek, comme les journalistes, plus intéressés par Jelinek jouant la comédie que Jelinek dramaturge. En effet, l'une des investigations perpétuelles des médias fut de définir Elfriede Jelinek. Celle-ci donne en effet une image d'elle-même dans les médias, qui en dit long sur l'importance qu'elle porte au phénomène de médiatisation et à la mise en scène. Plusieurs études se penchent sur cette problématique avec, en premier lieu, un court article de Stefanie Holzer consacré aux photographies de Jelinek publiées dans la presse³². Puis Isabella Schwentner publie en 2001 une thèse sur l'image médiatique de plusieurs auteurs autrichiens actuels, dont Elfriede Jelinek³³. En se basant sur de nombreux clichés publiés dans la presse ainsi que d'interviews, elle fait l'analyse détaillée des différentes images que l'auteur donne d'elle-même: femme froide et intellectuelle qui hait les hommes et regrette de ne pas être lesbienne, auteur sulfureux qui « salit son nid »³⁴, autant d'images qu'elle semble confirmer à l'aide d'un certain nombre de photographies stylisées, la représentant dans des postures promptes à véhiculer ce genre de jugement. Pourtant, une déclaration en interview avec Riki Winter pourrait faire penser que ces représentations se développent à son insu:

Comme entre-temps j'ai appris que tout ce que je dis se retourne contre moi, j'aimerais n'avoir jamais rien dit. Il y même déjà des articles qui ont pour sujet les différentes manières que j'ai de m'exprimer sur moi-même ce qui, franchement, est le comble de la perversion.³⁵

Bien sûr, comme le souligne Isabella Schwentner, il y a certainement dans cette déclaration une part d'hypocrisie mais également une part de vrai. Depuis quelques années, Elfriede Jelinek s'est d'ailleurs beaucoup retirée des médias et n'intervient plus spontanément mais à l'aide de textes qu'elle a longuement préparés. Mais pour autant, elle joue quand même de son image, non pas dans son discours mais dans ses vêtements, provoquant comme à son habitude un décalage flagrant entre ce que le téléspectateur entend et ce qu'il voit. Par

³² Stefanie Holzer, *Die Kunst der Selbstdarstellung in Essays aus Fünf Jahren Gegenwart*, Deuticke, Vienne, 1994, p.51-56

³³ SCHWENTNER, Isabella, „Aber was immer man tut, es wird zum Zeichen“. *Über mediale Erscheinungsformen österreichischer GegenwartsautorInnen und eine mögliche Kontinuität von Künstlermythen; untersucht am Beispiel von Robert Schneider, Elfriede Jelinek und Christoph Ransmayr*, thèse de doctorat, Vienne, 2001, 335 p.

³⁴ Concept de « Nestbeschmutzung »

³⁵ Elfriede Jelinek en interview avec Riki Winter in *Elfriede Jelinek. Dossier2*, p.300: « Da ich inzwischen weiß, dass alles, was man sagt, gegen einen verwendet wird, wünsche ich, ich hätte nie etwas gesagt. Es gibt ja schon Aufsätze, die sich nur damit beschäftigen, in welcher Weise ich mich über mich geäußert habe, was ja wirklich der Gipfel der Perversion ist. »

exemple, dans le cadre de la première de *L'Oeuvre* en avril 2003, mis en scène par Nicolas Stemmann à l'Akademietheater, Elfriede Jelinek intervient sur ORF 1 au journal télévisé, toute entière vêtue d'un survêtement de marque Adidas dont l'écusson apparaît de manière très voyante. Il faut y voir là une démarche ironique de sa part, alors qu'elle s'est fait connaître en Autriche du grand public théâtral avec la mise en scène d'Einar Schleef d'*Une Pièce de Sport*, pièce dans laquelle elle conspue précisément le sport et l'obsession de l'apparence qu'il engendre. Elfriede Jelinek se sert donc ici de son corps comme élément physique satirique pour mieux faire réfléchir le téléspectateur sur le ridicule de certains mythes de masse.

Néanmoins, il serait difficile d'affirmer que l'écrivaine joue constamment de son image pour faire passer des messages, elle qui avoue son amour paradoxal de la mode. Aussi se pose-t-elle bien plutôt en victime consciente du pouvoir qu'exerce le culte du corps et de l'habillement, reflétant en réalité ce qu'elle décrit dans ses pièces, c'est-à-dire la difficulté actuelle d'une quête de l'identité, féminine ou autre, qui s'exprime dans une diversité d'apparences de personnalité qu'est à même de refléter une garde-robe. Ainsi sur ce sujet, l'écrivaine Gabriele Riedle intitule son article: „Dominatrice, poupée de mode, jeune fille aux cheveux tressés, sorcière au nez crochu. Pourquoi Elfriede Jelinek fabrique autant de copies d'elle-même et qu'il est inutile de se demander quel est l'original. »³⁶

Elfriede Jelinek, auteur et femme de son temps, reflète, consciemment ou à son insu, les différentes problématiques identitaires que se posent les femmes. C'est aussi la première image que véhicule la recherche.

Première phase: 1985-1990

Le milieu de la recherche ne s'est intéressé que tardivement au théâtre d'Elfriede Jelinek, bien après les journalistes. Malgré la diversité de l'œuvre de la Prix Nobel, ce sont principalement ses romans qui attirent l'attention des chercheurs, notamment *La Pianiste* et *Lust*, en raison des violentes controverses que ces livres ont créées dans la presse.

³⁶ Gabriele Riedle, *Sie nicht als sie. Warum Elfriede Jelinek so viele Kopien von sich fertigt - und die Frage nach dem Original sinnlos ist* von in *EJ. Schreiben. Fremdbleiben*, p.27: „Domina, Modepuppe, Zöpchenmaderl, Wetterhexe. Warum Elfriede Jelinek so viele Kopien von sich fertigt- und die Frage nach dem Original sinnlos ist.“

Pendant la première phase de 1985 à 1990, ce sont principalement des spécialistes d'art du théâtre (Theaterwissenschaft) qui présentent des publications sur les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek. Des professionnels du monde du théâtre y ont notamment participé, comme l'éditrice Ute Nyssen dans ses post-scripta.

En novembre 1987, la « Dramaturgische Gesellschaft » tient un colloque à Berlin intitulé *Frauen im Theater*³⁷ (Les Femmes dans le théâtre), qui consiste en un forum d'exposés et de discussions autour des pièces de Jelinek. Les exposés d'Eva Meyer, Ulrike Hass et Ursula Dubois thématisent la difficulté des gens du théâtre à mettre en scène ses pièces, difficulté due essentiellement au style anti-conventionnel de l'auteur. La communication *Peinliche Verhältnisse. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks* par Ulrike Hass³⁸ se focalise quant à elle sur les problématiques féministes et tente d'expliquer le rapport complexe qu'entretiennent ces pièces avec le théâtre. Partant du constat que les femmes n'existent pas dans la cosmologie féodale, elle donne plusieurs pistes importantes pour la suite de la recherche. Elle démontre notamment que les analyses de Jelinek s'inscrivent dans la tradition de la Dialectique des Lumières. Elle met d'autre part l'accent sur la « réalité propre » de la langue jelinekienne, sans laquelle la présence des personnages ne pourrait être possible.

Un an auparavant, en 1986, Alexander von Bormann s'intéressait déjà au style de Jelinek dans son essai *Von den Dingen, die sich in den Begriffen einnisten.* 'Zur Stilform Elfriede Jelineks'. Bormann tente ici d'appliquer la théorie des signes de Pierce à l'écriture de Jelinek :

[...] [E]lle introduit (en quelque sorte) l'interprétant dans le texte (porteur du signe) et revient ainsi sur le modèle dichotomique (texte versus réalité) pour mieux le dénoncer [...]. Le texte de Jelinek inclut, en quelque sorte, à nouveau cette dimension. Il reprend les interprétations (,Les sentiments sont plutôt féminins') et les réintègre dans le texte au statut d'évidences [...].³⁹

Un des premiers intérêts portés à l'œuvre dramatique de Jelinek est donc du domaine linguistique, intérêt qui perdure encore aujourd'hui.

³⁷ Dramaturgische Gesellschaft (éd.) : *Frauen im Theater* (FiT). Dokumentation 1986/1987. Autorinnen. Berlin 1988

³⁸ Hass Ulrike, *Peinliche Verhältnisse. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. In: Ibid., p.86-94

³⁹ Bormann, Alexander von : ,*Von den Dingen, die sich in den Begriffen einnisten.* 'Zur Stilform Elfriede Jelineks'. In: Kleiber, Carine: Tunner, Erike (éd.): *Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute. Beiträge des internationalen Kolloquiums*. Bern, Frankfurt a.M., New York 1986, p.27-54: « [...] [S]ie trägt (sozusagen) den Interpretanten in den Text (Zeichenträger) ein und geht damit denunziatorisch aufs dichotomische Modell (Text versus Wirklichkeit) zurück [...]. Jelineks Text zieht diese Dimension sozusagen wieder ein; er nimmt die Interpretamente auf (,Gefühle sind mehr weiblich') und holt sie als Selbstverständlichkeiten in den Text zurück [...].“

La première thèse écrite sur le théâtre de Jelinek est celle d'Anita Maria Mattis, intitulée *Sprechen als theatrales Handeln, Studien zur Dramaturgie der Theaterstücke Elfriede Jelineks*. Elle tente d'y définir quelles sont les composantes théoriques des premières pièces d'Elfriede Jelinek (de *Nora* à *Burgtheater*), décrivant un théâtre basé sur l'effet de distanciation brechtien (« Verfremdungseffekt ») et sur la technique du montage, théâtre dans lequel les personnages ne sont plus que des surfaces langagières. Selon Anita Maria Mattis, ces entorses aux règles dramaturgiques sont à visée satirique et inscrivent ainsi Jelinek dans la tradition autrichienne de la « Sprachkritik ». Dans un deuxième temps, Mattis interprète la dramaturgie d'Elfriede Jelinek à partir des théories d'Hélène Cixous, une dramaturgie qu'elle considère comme spécifiquement féminine et qui tente d'échapper au « système logocentrique et phallogentrique » de notre société⁴⁰.

Poursuivant les mêmes thèses, Yasmin Hoffmann examine à la même époque les « fragments d'une langue de la consommation » à l'aide du roman *La Pianiste*.⁴¹

Dans cette première phase, l'intérêt de la recherche se concentre autour de deux aspects. D'une part, elle souligne le rapport entre l'écriture de Jelinek et les thèses de la littérature féministe. Notamment, l'intervention de Birgit Erdle parue en 1989, *Die Kunst ist ein schwarzes glitschiges Sekret. Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks*⁴² va dans ce sens en cherchant à encre les textes dans une esthétique féminine.

D'autre part, la recherche dégage les particularités de la langue jelinekienne, une langue satirique propre à critiquer la société à travers une satire des discours dominants.

En 1987, un article sert de préambule à la deuxième phase de recherches : *Triviale Muster – 'hohe Literatur'*. Barbara Alms y met en évidence la façon dont Jelinek intègre des éléments triviaux dans l'univers de la grande littérature pour mettre à mal le monde de la « belle apparence » (« Die Welt des « schönen Scheins » »)⁴³, introduisant déjà la thématique du simulacre.

⁴⁰ Anita Maria Mattis, *Sprechen als theatrales Handeln?, Studien zur Dramaturgie der Theaterstücke Elfriede Jelineks* p.165

⁴¹ HOFFMANN Yasmin : *Fragmente einer Sprache des Konsums. Zu Elfriede Jelineks Roman 'Die Klavierspielerin'*. In: Cahiers d'Etudes germaniques 15, 1988, p.167-178

⁴² ERDLE, Birgit: *Die Kunst ist ein schwarzes glitschiges Sekret. Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks*. In: Knapp, Mona; Labrousse, Gerd (éd.): *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Amsterdam, 1989, (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 29), p.323-342

⁴³ ALMS, Barbara : *Triviale Muster – 'hohe Literatur'*. *Elfriede Jelineks frühe Schriften*. In: Umbruch 6, 1987, p.31-35, ici: p.32

Deuxième phase : 1990-1993

La première édition marquante au sein de cette deuxième phase est certainement le recueil *Gegen den schönen Schein*⁴⁴. Celui-ci rassemble des articles proposant différentes approches autour de la notion de critique idéologique.

L'article d'Eva Meyer *Den Vampir schreiben. Zu „Krankheit oder moderne Frauen“*⁴⁵ analyse l'inversion des mythes féminins dans *Maladie ou femmes modernes*. Dans sa conclusion, elle souligne le paradoxe que représente la mise en scène d'une telle pièce, rendue à la fois difficile à cause des indications scéniques très précises et facilitée par la réflexion qu'une telle mise en scène propose sur la représentation de l'illusion de la réalité et de la vie :

C'est ce qui rend la pièce d'Elfriede Jelinek *Maladie ou femmes modernes* si dure à jouer. Parce que se répète en elle le problème de la mise en scène, d'une manière qui ne peut plus être réduite à une simple description, quand elle englobe tout ce qui est décrit dans la technique de la mise en scène et dépasse encore celle-ci, ne laissant plus aucune liberté. C'est aussi ce qui rend la pièce si facile à mettre en scène, si l'on suit une *analyse de la mise en scène* qui laisse apparaître ce qui a été retiré d'office, c'est-à-dire tout ce qui est vivant et qui ne se contente plus de répéter une vérité vécue et revécue, au moment où tous les éléments « vrais » qui pourraient surgir sont aussitôt démontés et liquidés avant même qu'ils puissent se consolider, qu'ils puissent se coaguler.⁴⁶

Dagmar von Hoff dans *Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion*⁴⁷ examine la méthode de déconstruction à l'œuvre dans les pièces de théâtre de Jelinek. Von Hoff met en lumière le démontage de la notion de sujet, le caractère

⁴⁴ GÜRTLER Christa (éd.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1990, 161 p.

⁴⁵ MEYER, Eva, *Den Vampir schreiben. Zu „Krankheit oder moderne Frauen“* in GÜRTLER Christa (éd.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, p. 98-111

⁴⁶ *Ibid.*, p.110-111: « Das macht Elfriede Jelineks Stück *Krankheit oder moderne Frauen* so schwer zu spielen. Weil sich in ihm das Problem der Inszenierung in einer Weise wiederholt, die sich nicht mehr auf den Status des Beschreibens reduzieren lässt, wenn sie alles Beschriebene in der Technik seiner Inszenierung begreift, diese selbst gewissermassen vorwegnimmt und keinen Umsatz übrig lässt. Das macht es aber auch so leicht zu inszenieren, einer *Inszenierungsanalyse* folgend, die vorkommen lässt, was immer schon abgezogen ist, das lebendige schlechthin, das sich nicht mehr damit begnügt, eine immer schon abgelebte Wirklichkeit zu wiederholen, jetzt, da es alles sogenannte Wirkliche, das aufkommen könnte, sogleich demontiert und verflüssigt, noch bevor es sich verfestigen, noch bevor es gerinnen könnte. »

⁴⁷ HOFF, Dagmar von, *Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion* in *Gegen den schönen Schein*, p.112-119

superficiel des personnages et leur fragmentation. A travers l'analyse de deux mises en scène, *Maladie ou Femmes Modernes* par Barbara Bilabel (Hambourg, 1987) et *Désir & Permis de conduire* par Ulrike Ottinger (steirischer herbst, 1986, Graz), elle met en évidence l'importance de la mise en scène et surtout de la présence corporelle sur scène qui sert de contrepoint au texte. Le corps permet ainsi de montrer les différents sens du texte et empêche toute dramatisation. C'est pour elle la preuve qu'il s'agit bien là de théâtre post-dramatique :

Le texte principal et le texte secondaire se recouvrent l'un l'autre, se mettent en scène réciproquement et rendent ainsi toute forme dramatique impossible à jouer. [...] La stratégie de destruction et de décentration d'Elfriede Jelinek qui est l'élément porteur dans ses textes pour le théâtre, pourrait se résumer sous le terme de « postdramatique ». [...] La forme du drame (qui se compose d'un texte principal et d'un texte secondaire) est déconstruite tout comme le langage (les paroles des personnages), l'action avec ses phases de progression et ses tensions dramatiques, les personnages dramatiques, l'illusion dramatique, bref le drame en lui-même.⁴⁸

En 1991 est publié un deuxième recueil d'articles sous le titre *Elfriede Jelinek*, édité par Kurt Bartsch⁴⁹.

Yvonne Spielmann, dans son essai *Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte*⁵⁰, souligne le fait que le sujet féminin ne puisse s'ancrer dans les règles du discours ce qui débouche sur cette logorrhée révélatrice d'une inimitié face au désir et au corps. Pour elle, cet antagonisme des sexes se révèle à travers deux motifs:

[D]éfinie comme un être naturel, une ligne directe relie le corps de la femme à la pourriture et à la décomposition; à cela s'oppose la maîtrise du corps qui caractérise l'homme, de l'entraînement sportif à la maîtrise de la nature et la dégradation de l'environnement.⁵¹

Yasmin Hoffmann, quant à elle, met l'accent sur « la satire de la langue » dans son étude *Hier lacht sich die Sprache selbst aus*.⁵² Sa recherche s'appuie sur les idées des théories

⁴⁸ *Ibid.*, p.116-118: « Haupt- und Nebentext stützen sich übereinander, inszenieren sich gegenseitig und verunmöglichen damit die dramatische Form in ihrer Spielbarkeit.[...]Elfriede Jelineks Strategie der Destruktion und Dezentrierung, die in ihren Texten für das Theater zum Tragen kommt, könnte mit dem Begriff „postdramatisch“ gefasst werden. [...] Zersetzt wird die Form des Dramas (die sich in Haupt- und Nebentext gliedert), die Sprache (Figurenrede), die Handlung mit ihren Progressionsphasen und Spannungsbögen, die dramatischen Personen, die Theaterillusion – kurzum das Drama selber.“

⁴⁹ BARTSCH Kurt et Höfler Günther A., *Elfriede Jelinek, Dossier 2*, Droschl, Graz, 1991, 315 p.

⁵⁰ SPIELMANN, Yvonne, *Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte* in Elfriede Jelinek, Dossier 2, p.21-40

⁵¹ *Ibid.*, p.31: « [A]ls Naturwesen definiert, führt eine direkte Linie vom Körper der Frau zu Fäulnis und Verwesung; hingegen die Körperbeherrschung des Mannes über den sportlichen Drill zur Naturbeherrschung und Umweltzerstörung.“

linguistiques modernes. Selon elle, Elfriede Jelinek mélange une sensibilité linguistique à la Karl Kraus avec un scalpel issu du surréalisme. Elle ne se baserait pas sur la réalité mais sur son simulacre. Elle conclut que toute langue ou toute image doit renoncer à la dichotomie réalité/fiction, étant donné que tout discours sur la réalité n'est qu'une image de la réalité. Elle souligne également en conclusion la dimension pédagogique qu'a la langue satirique de Jelinek :

„Apprendre à voir des abysses là où l'on trouve des lieux communs", voilà ce que la langue ambiguë d'Elfriede Jelinek entraîne et ce en quoi elle dessine une parenté intellectuelle avec Karl Kraus. La langue jelinekienne poursuit sa „tâche pédagogique", car „la langue est la seule chimère dont la force maîtresse soit infinie, elle est la source intarissable par laquelle la vie ne s'épuise jamais ». ⁵³

Pour Karl Wagner, il s'agit bien également de simulations ou plutôt d'une simulation: celle de l'Autriche. Dans son article *Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik*⁵⁴, il nous livre une analyse du dramescule *Präsident Vent du Soir* (*Präsident Abendwind*). Il envisage la pièce comme une simulation de l'Autriche elle-même, la reproduisant telle qu'on nous la présente dans les médias. Cette simulation qui s'éloigne du concret finit dans une métaphore de la violence de l'ingestion. Des événements abstraits, comme ici le déclin de la culture autrichienne par sa mise en scène dans les médias, sont matérialisés:

Le simulacre de la télévision [...] ne connaît pas de marque distinctive nationale qui pourrait être utilisée uniquement pour l'illusion de référence [...]. Si le point d'orgue de la critique de l'Autriche par Jelinek consiste en ce que ce pays souhaite, avec beaucoup d'astuce, mettre en scène ce dessin animé comme étant sa „substance" et se représenter ainsi de manière médiatique, lui et son oubli, projetant par ce biais sa perte d'identité sous la forme du divertissement, cette simulation de l'Autriche n'est pourtant pas un jeu sémiotique complaisant. Le fait que les protagonistes soient dévorés à la fin du dramescule interprète le processus d'abstraction comme une métaphore concrète de la violence et de l'assimilation. La phrase „On est découvert" (*Präsident Vent du Soir*, p.34) n'est pas au hasard le colonialisme

⁵² HOFFMANN, Yasmin, „Hier lacht sich die Sprache selbst aus". *Sprachsatire -Sprachspiele bei Elfriede Jelinek*“ in Elfriede Jelinek Dossier 2, p.41-57

⁵³ *Ibid.*, p.54: « Abgründe dort sehen zu lehren, wo Gemeinplätze sind », das ist es, was Elfriede Jelineks zwiespältige Sprache bewirkt und die geistige Verwandtschaft mit einem Karl Kraus durchschimmern lässt, dessen „pädagogische Aufgabe" sie fortführt, denn „die Sprache ist die einzige Chimäre, deren Trugkraft ohne Ende ist, die Unerschöpflichkeit, an der das Leben nicht verarmt.“

⁵⁴ WAGNER, Karl, *Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik* in *Elfriede Jelinek*, p.79-90

auquel Alexander Kluge comparait la répartition du globe terrestre entre les grands groupes de médias : un processus invisible, quoique tout à fait réel.⁵⁵

Dans sa conclusion, Karl Wagner nous explique donc que la pièce de théâtre n'est plus une incarnation du concret (personnages vraisemblants, histoire mimant la réalité) mais une matérialisation de l'abstrait, et par extension, de tout ce qui n'est pas palpable (le souvenir, la mauvaise conscience, la manipulation idéologique, etc).

Dans le recueil *Elfriede Jelinek* édité par Kurt Bartsch, figure également l'essai de Margarete Kohlenbach, *Montage und Mimikry*⁵⁶, qui étudie le procédé intertextuel dans la pièce *Au Pays. Des Nuées*.

Toujours sur *Au Pays. Des Nuées*, Georg Stanitzek publie en 1991 *Kuckuck*⁵⁷, dans lequel il se concentre sur le processus de citation. Dans son article, il analyse plus en détails les sources intertextuelles et met ce processus en lien avec la technique du sampling hip-hop, méthode qui propose des montages de tapis de sons et de motifs, et met finalement en exergue les installations d'échos. Il interprète les citations comme une observation de second ordre ainsi qu'une autopsie nécessaire pour le lecteur. *Au Pays. Des Nuées* pourrait donc être considéré comme un métadiscours sur la citation.

En 1993, un troisième recueil est publié dans « Text + Kritik »⁵⁸, dans lequel surgit un intérêt pour la genèse de l'écriture des pièces (« Herstellungsverfahren »), à l'exception des articles de Marlies Janz et Gabriele Riedle.

Dans *Mythendestruktion und 'Wissen'*, Marlies Janz étudie les liens intertextuels dans *Les Exklus* et leur valeur démythifiante, tandis que Gabriele Riedle s'intéresse au « processus de la multiplication décorative des mots », livrant une interprétation linguistique des textes. Encore une fois, l'écriture de Jelinek est qualifiée d'« acte décoratif » et reléguée dans le champ de l'esthétique féminine. Celle-ci serait avant tout « un problème technologique », ce

⁵⁵ *Ibid.*, p.90: « Der Schein des Fernsehens [...] kennt keine nationalen Abzeichen, die lediglich zur Referenzillusion gebraucht werden [...]. Liegt eine Pointe von Jelineks Österreich-Kritik darin, dass dieses Land diesen Zeichentrick trügerisch als seine „Substanz“ inszenieren möchte und sich mit seinem Vergessen immer mediengerechter aufführt, seinen Identitätszerfall gleichsam als Genussform projiziert, so bleibt diese Österreich-Simulation kein selbstgenügsames semiotisches Spiel. Das Gefressenwerden am Ende des Dramoletts übersetzt die Abstraktionsleistung der Simulation in eine konkrete Gewaltmetapher des Einverleibens. Das „Mir san entdeckt (PA 34) assoziiert nicht von ungefähr den Kolonialismus, mit dem Alexander Kluge die Aufteilung des Weltraums unter den Medienkonzernen verglichen hat: ein unsichtbarer, wenngleich sehr realer Vorgang.“

⁵⁶ KOHLENBACH, Margarete, *Montage und Mimikry* in Elfriede Jelinek Dossier 2, p.121-153

⁵⁷ STANITZEK, Georg, *Kuckuck*, in Baecker, Dirk/Hüser, Rembert/ Stanitzek, Georg: *Gelegenheit, Diebe. 3x deutsche Motive*, Bielefeld, 1991, p.11-80

⁵⁸ MEYER-GOSAU, Frauke, *Elfriede Jelinek*, Text+Kritik, Munich, 1993, 117 p.

que l'auteur s'efforce de démontrer en s'appuyant sur les théories de Friedrich Kittler. On y trouve également des recoupements entre biographie de l'auteur et œuvre.

Ensuite, Ulrike Hass propose dans son article, *Grausige Bilder. Grosse Musik*, de considérer les textes de théâtre d'Elfriede Jelinek non dans leur dimension littéraire mais dans leur dimension scénique. Elle examine le lien entre texte et scène, et notamment comment Jelinek met à nu le théâtre comme lieu de la « belle apparence » en thématissant le problème de la visibilité et du corps comme « objet d'exposition ». S'intéressant aux canaux visuels et auditifs, elle conclut sur ce théâtre de la vision plutôt que de la vue:

Il semble que les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek ont été pensées de sorte à continuer le „théâtre de la cruauté » (Antonin Artaud) dépourvu de représentation au niveau d'un aveuglement produit techniquement, niveau entre-temps atteint. Cependant, à la différence du théâtre d'Artaud, il ne s'agit plus d'une catharsis qui mise sur un vague retour dans l'Histoire mais d'un processus dans lequel l'oeil indifférent s'ouvre à un autre mode de perception – et *entend* ce que sera alors avant tout ce théâtre: de la musique.⁵⁹

Il faut donc retenir deux grandes tendances au sein de cette deuxième phase : l'intertextualité puis l'approche nuancée des textes sous l'angle intertextuel.

Dans le même esprit, on peut citer deux thèses: celles de Sabine Perthold et de Corina Caduff :

Dans son travail *Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe*⁶⁰, Sabine Perthold s'intéresse tant aux pièces de théâtre qu'aux pièces radiophoniques. Elle analyse également les mises en scènes et leur réception dans la critique théâtrale. L'étude de ces mises en scène s'en tient à une dimension descriptive. L'analyse se concentre plus largement sur les modèles littéraires et les prétextes sous-jacents aux pièces d'Elfriede Jelinek.

Corina Caduff, quant à elle, publie *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*⁶¹. Elle retient trois perspectives pour ce travail. D'abord, en s'appuyant sur les théories du „regard strabique » (der schielende Blick) de Sigrid Weigel (une théorie selon laquelle la femme doit se décentrer de la vision masculine de la femme et s'écrire elle-même

⁵⁹ Ulrike Hass, *Grausige Bilder. Grosse Musik* in *Elfriede Jelinek. Text + Kritik*, 1993, p.29: « Es scheint, als seien die Theaterstücke Elfriede Jelineks dazu erdacht, das repräsentationslose „Theater der Grausamkeit“ (Antonin Artaud) auf der mittlerweile erreichten Höhe technisch erzeugter Blindheit fortzusetzen. Anders als bei Artaud geht es jedoch nicht mehr um Katharsis, die auf eine vage Rückkehr in die Geschichte rechnet, sondern um einen Prozess, in dem sich das gleichgültige Auge einer anderen Wahrnehmungsweise öffnet – und *hört*, was dieses Theater dann vor allem sein wird: Musik.“

⁶⁰ PERTHOLD Sabine, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, thèse de doctorat, Vienne, 1991, 342 p.

⁶¹ CADUFF, Corina, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*, P. Lang, Bern; New York, 1991, 287 p.

afin de trouver sa propre définition par ce dédoublement), elle analyse les personnages féminins dans *Nora*, *Clara S.*, *Maladie ou femmes modernes* comme produits issus de nos modèles sociaux. La deuxième partie est consacrée à une approche de ces mêmes pièces à travers la théorie de Julia Kristeva sur la « subversion du discours dominant ». Ce processus permet dans les pièces de déconstruire les idéologies qui se nichent dans le langage dominant (entendre: patriarcal) de notre société.⁶²

La troisième partie analyse le métadiscours sur le théâtre qu'offrent les pièces, grâce à leur subversion des codes théâtraux traditionnels. Corina Caduff souligne le décalage entre le théâtre anti-conventionnel d'Elfriede Jelinek et l'institution théâtrale, à dominante masculine, déboussolée par ses pièces. Elle insiste notamment sur l'élimination du corps de l'acteur dans les pièces, la dramaturge offrant ainsi un théâtre qui n'est plus centré sur le sujet ni sur le personnage. C'est cette profonde innovation qui fait de Jelinek, selon Caduff, une dramaturge encore incomprise.⁶³

Enfin, en 1991, Elisabeth Spanlang publie *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*⁶⁴, une étude qui consacre sa première partie aux liens existants entre biographie et œuvre. Se concentrant sur les toutes premières publications d'Elfriede Jelinek (comme le recueil de poèmes *Lisas Schatten*), elle redécouvre des textes considérés comme mineurs comme *die endlose unschuldigkeit*. Elle met notamment en relief la présence d'une forte critique des médias, dès le début de son oeuvre. D'autre part, elle évoque déjà ce qui deviendra quasiment une constante dans les recherches de la période suivante, c'est-à-dire le lien entre le livre *Mythologies* de Roland Barthes, plus particulièrement entre le concept de démythification, et l'œuvre théâtrale d'Elfriede Jelinek.

⁶² *Ibid.*, p.230: « Mit der weiblich-dissidenten Stoffgestaltung und mit diesem Sprachduktus subvertiert Jelinek die symbolische Ordnung auf konsequente Art und Weise: Die literarisch-künstliche Sprachregression bedingt den Abbau des Symbolischen, der Revolutionscharakter äussert sich in den Sprachzerstörungen, die diese Rückschreitung mit sich bringt.[...] [E]ine schöpferisch regressive oder poetisch revolutionäre Sprache ist [...] Ausdruck von gesellschaftlich praktizierter und erfahrener Negativität, die bei Jelinek ihr Korrelat in den dargestellten Geschichten findet.“

⁶³ *Ibid.*, p.273: « Dem kartesischen Subjekt verhaftet, liegt der Apparat bzw. sein zentraler Bedeutungserzeuger, der menschliche Darsteller, im Kampf mit einer Dramatik, die gegen Verkörperlichung von zentrierten Subjekten anschreibt, im Kampf mit der sprachlichen Entgrenzung von Bühnenfiguren, im Kampf mit der Sicht- und Hörbarmachung eines Theaterdiskurses, der das dramatische Formprinzip des Dialogs nicht mehr einzuhalten gewillt ist. In der Provokation dieses Kampfes und in der konsequenten Präsentation eines Theaterneuentwurfs liegt die dramatische Größe von Elfriede Jelinek. Möge das Theater ihr nachkommen.

⁶⁴ SPANLANG, Elisabeth, *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*, thèse de doctorat, Vienne, 1991, 362 p.

Troisième phase : 1992-1998

Dans cette troisième phase, l'intérêt de la recherche se porte plus particulièrement sur le processus de démythification tel que le décrit Roland Barthes dans son essai *Mythologies*, c'est-à-dire comment Elfriede Jelinek parvient, au travers de sa langue, à déconstruire les mythes sur lesquels reposent les idéologies de notre société.

L'article de 1992 *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur* de Susanne Pütz⁶⁵ dépeint les idéologies mises à mal dans *Maladie ou femmes modernes* au travers du mythe du vampire.

En 1993, Christa Gürtler publie *Unheimliche 'Heimat'. Zu neueren Texten von Elfriede Jelinek*⁶⁶ dans lequel elle déconstruit le mythe de „Heimat“, notamment au travers des pièces *Au Pays. Des Nuées* et *Totenauberg*.

L'Américaine Allyson Fiddler publie en 1994 son article *Rewriting reality*⁶⁷. Elle s'intéresse ici principalement à la prose. Seules les pièces *Nora* et *Burgtheater* sont traitées. Elle participe également au recueil d'articles *Elfriede Jelinek: Framed by language*⁶⁸ dans lequel l'œuvre est abordée de façon thématique, toujours en se basant sur la notion barthienne du mythe. Dans cet ouvrage, on trouve des analyses de *Maladie ou femmes modernes* et *Totenauberg*, pièces qui retiennent principalement l'attention des chercheurs de l'époque.

Un exemple supplémentaire pour illustrer la popularité qu'a connue la théorie de la démythification serait celui d'Annette Doll qui publie en 1994 *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*⁶⁹. Cette thèse de doctorat propose une étude des œuvres à partir de mythes, au-delà de la notion de genre, qui mettent en évidence le processus de déconstruction de textes étrangers.

Dans ce contexte, l'article de Heide Helwig, *Mitteilungen von Untoten* se dégage des analyses en lien avec le mythe. Heide Helwig est la première à mettre en relief l'omniprésence des morts-vivants (« Untote ») dans le théâtre d'Elfriede Jelinek. En identifiant les citations insérées dans les pièces de théâtre à des communications de morts-

⁶⁵ PÜTZ, Susanne, *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*, Aisthesis, Bielefeld, 1992, 208 p.

⁶⁶ GÜRTLER, Christiane, *Unheimliche 'Heimat'. Zu neueren Texten von Elfriede Jelinek*, in *Neue österreichische Prosa*, 17, Ide, Innsbruck; Vienne, 1993, p.79-82

⁶⁷ FIDDLER Allyson, *Rewriting reality, an introduction to Elfriede Jelinek*, Berg, Oxford, 1994, p.76-90

⁶⁸ JOHNS, Jorun B. et ARENS, Katherine, *Elfriede Jelinek: framed by language*, Ariadne Press, Riverside California, 1994, 309 p.

⁶⁹ DOLL, Annette, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek, eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, thèse de doctorat, Stuttgart, 1994, 211 p.

vivants, elle met à jour l'influence de l'hypertexte sur les personnages, montrant en quoi les discours externes modèlent nos pensées et nos êtres.

En 1995, Marlies Janz publie une monographie d'Elfriede Jelinek dans laquelle elle met en avant la réception de Roland Barthes par l'auteur, le processus linguistique à l'œuvre chez elle ainsi que la position politique de la dramaturge, ce qui avait pu conduire à des erreurs d'interprétation sur son féminisme. En effet, en 1994 notamment, Sabine Wilke, dans *Zerrbilder imaginiertes Weiblichkeit*, analysait l'esthétique théâtrale de Jelinek en partant du principe que les femmes ne sont toujours pas reconnues dans le monde du théâtre à cause de leur esthétique féminine. Dans sa monographie, Marlies Janz nuance ce propos en définissant un féminisme légèrement différent au cours des analyses des protagonistes de *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* et *Clara S.*⁷⁰.

C'est *Totenauberg* qui retient cette fois-ci, en 1996, l'entière attention de la thèse de Margarete Sander dans *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*⁷¹, recherche qui lit le texte à travers les deux processus d'écriture : le montage et l'intertextualité d'une part, la déconstruction des mythes d'autre part. Cette thèse illustre parfaitement les axes de recherche en vogue à l'époque, proposant une étude très détaillée de *Totenauberg* sous ces angles précis.

Au sein de cette troisième phase, Maja Sibylle Pflüger publie en 1996 une très riche étude sur l'esthétique théâtrale de Jelinek : *Vom Dialog zur Dialogizität*⁷². Elle y interprète les pièces les plus prisées de la recherche à l'époque, *Au Pays*, *Des Nuées*, *Maladie ou femmes modernes* ainsi que *Totenauberg*, cette fois-ci sous le prisme du dialogisme⁷³. Au cours de ses réflexions, elle dégage chez Jelinek une esthétique de la présence et de l'absence des personnages sur scène.

⁷⁰ Marlies Janz, *Elfriede Jelinek*, p.35-36 „Hinzu kommt die Verwendung von Versatzstücken und Stereotypen [...] vor allem aus der Terminologie der Frauenbewegung der siebziger Jahre, auf deren Höhe punkt das *Nora*-Stück entstanden ist. [...] Ganz entschieden vertritt das Stück einen marxistischen Feminismus, für dessen Formulierung es sogar eine eigene Figur – die der Eva – einführt. Der Feminismus der Nora dagegen wird als unpolitisch und trivialmythisch destruiert.“,

⁷¹ SANDER, Margarete, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1996, 206 p.

⁷² PFLUEGER, Maja-Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Francke, Tübingen, 1996, 326 p.

⁷³ Le *dialogisme*, au sens de Bakhtine, concerne le discours en général. Il désigne « l'organisation des « voix » multiples selon lesquelles un récit se structure » (article sur le dialogisme dans *Le Grand Robert de la langue française*, tome3, Paris, 1985, p.509

Dans l'article *Wasser, hinunter, wohin?*⁷⁴, Juliane Vogel analyse le motif de l'eau pour mettre en évidence les métamorphoses linguistiques et corporelles, caractérisées comme des amorphoses et des défigurations.

La prose fait donc à nouveau l'objet principal des publications. En 1991, Yasmin Hoffmann présente sa thèse sous le titre *Untersuchungen zur Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk Elfriede Jelineks: "Abgründe dort sehen zu Lehren, wo Gemeinplätze sind"*⁷⁵. Celle-ci s'intéresse à nouveau au traitement linguistique à l'oeuvre dans les romans de Jelinek. Dans sa thèse, Yasmin Hoffmann s'efforce de mettre en lumière, à l'aide des analyses critiques sur les médias et la culture de Günther Anders, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Jean Baudrillard et Guy Debord, l'application méthodique d'une dissection de la langue ayant pour but de « réduire les interstices par où se faufilent 'les choses qui se nichent dans les concepts' »⁷⁶. Analysant la critique sociale formulée par Elfriede Jelinek dans ses romans, elle revient sur sa critique de la télévision (notamment dans *Nous sommes des appâts, baby !*):

Les images miniatures qui apparaissent sur l'écran [...] sont plates et prétendent à l'authenticité. Elles prétendent être la réalité immédiate mais ne sont en réalité que mise en scène, mise en scène d'une réalité élaborée soigneusement à l'avance. Elles sont mise en scène et « idéologie par excellence » parce que, selon Guy Debord, l'essence d'un certain système idéologie se manifeste en elles : « appauvrissement, asservissement, négation de la vie réelle ». ⁷⁷

C'est ensuite le roman *Enfants des mort (Kinder der Toten)*, publié en 1995, qui retient l'attention de la recherche, notamment dans la thèse *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*⁷⁸ par Maria E. Brunner, toujours autour de la problématique de la démythification.

⁷⁴ VOGEL, Julianne, *Wasser, hinunter, wohin. Elfriede Jelineks "Die Kinder der toten" - ein Flüssigtext*, in *Grenzen lesbischer Identität*, (éd. par Sabine Hark), Querverlag, Berlin, 1996, p.172-180

⁷⁵ HOFFMANN, Yasmin, *Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk Elfriede Jelineks*, thèse de doctorat, Aix-Marseille, 1993, 400 p.

⁷⁶ Extrait du résumé de thèse tel que présenté sur le site du Système universitaire de Documentation : <http://www.sudoc.abes.fr/DB=2.1/SET=2/TTL=1/SHW?FRST=1>

⁷⁷ HOFFMANN, Yasmin, *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1999, (version publiée), p. 245: „Die Miniaturbilder auf dem Bildschirm [...] sind flach und erheben Anspruch auf Authentizität. Sie geben vor, unmittelbare Realität zu sein, sind aber Inszenierung, Inszenierung einer sauberlich präparierten Wirklichkeit. Sie sind Inszenierung und „Ideologie par excellence“, weil sich, so Guy Debord, ich ihnen die Essenz eines jeglichen ideologischen Systems manifestiere: „Verarmung, Verknechtung, Verneinung des wirklichen Lebens“.“

⁷⁸ BRUNNER, Marie E., *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*, Ars-Una-Verl.-Ges., Neuried, 1997, 197 p.

Enfin, pour cette troisième phase, deux études se distinguent des grandes problématiques de l'époque.

La première est celle de Bernard Banoun : *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*⁷⁹, une analyse transversale de la notion de comique et du genre théâtral de la comédie dans les différentes pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek. Cet article fait en outre ressortir l'aspect profondément satirique de l'œuvre jelinekienne.

La deuxième étude est le travail universitaire isolé d'une chercheuse en études théâtrales, le mémoire d'Alexandra Faber intitulé *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*⁸⁰, qui analyse les pièces radiophoniques issues des pièces de théâtre *Maladie ou Femmes Modernes*, *Clara S.* et *Burgtheater* et résume ce que la pièce radiophonique peut apporter ou enlever à une mise en scène théâtrale de ces pièces. Ce travail met en relief l'intérêt non plus seulement linguistique mais aussi acoustique et musical qu'ont les textes de théâtre de l'auteur.

Quatrième phase : 1998-2000

C'est avec la publication d'*Une Pièce de sport*, publiée en 1998 et superbement mise en scène par Einar Schleef au Burgtheater de Vienne, que l'intérêt de la recherche se porte à nouveau sur les pièces de théâtre. Les publications se concentrent alors sur le texte théâtral et ses possibilités d'adaptation.

On trouve ainsi dans la deuxième édition du volume « Text + Kritik » sur Elfriede Jelinek un essai d'Ulrike Hass sur la figure du chœur, mettant en relief la forte polyphonie présente dans les pièces de Jelinek et mise en lumière par une bonne mise en scène.

D'autre part, se tient à Berlin, du 29 octobre au 1^{er} novembre 1998, un colloque intitulé *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*⁸¹. Comme le résume Erika Fischer-Lichte, professeur d'études théâtrales (Theaterwissenschaft)⁸², le colloque fonde ses réflexions sur l'idée que le théâtre germanophone, après la chute du socialisme, s'est profondément transformé et notamment sur l'idée que la mise en scène n'est plus aujourd'hui le seul fait du

⁷⁹ BANOUN, Bernard, *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks* In : Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, Klaus Zeyringer (dir.): *Komik in der österreichischen Literatur*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1996, p.285-299

⁸⁰ FABER Alexandra, *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*, mémoire de maîtrise, Vienne, 1995, 90 p.

⁸¹ *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*, éd. par Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler, Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Kongress, Theater der Zeit, Berlin, 1999, 196 p.

⁸² Source Internet, consultée le 6 septembre 2006 : <http://www.theaterderzeit.de/content/recherche2a.php>

théâtre mais qu'elle se retrouve également dans bien d'autres domaines tels que la politique, le sport, les médias ou encore la publicité, et que le théâtre, dépossédé de sa particularité qu'est la mise en scène, se transforme à son tour en ces autres formes (politique, sport, médias, publicité). De cette façon, les frontières entre les genres disparaissent. Le théâtre joue donc sur d'autres façons de capter l'attention du spectateur, particulièrement en exploitant l'espace intermédiaire entre acteur et spectateur, en mettant non plus en avant ce qui est dit, raconté mais la façon dont le texte est présenté. Cet aspect est étudié à l'aide de la mise en scène d'Einar Schleef d'*Une Pièce de Sport*, décrivant l'effet de transe ressenti par le public face à la présence très physique des acteurs (chants choriques, entraînements sportifs, costumes démesurés et impossibles à porter). Pour la première fois, ce n'est plus tant le texte théâtral d'Elfriede Jelinek en lui-même qui intéresse la recherche que sa (re)présentation.

C'est en cette même année 1998 qu'Elfriede Jelinek reçoit le très prestigieux Prix allemand de Littérature, le Georg-Büchner-Preis. Néanmoins, la critique reste divisée face à son art dramatique. Si certains voient ses pièces comme incarnant l'exigence d'une nouvelle esthétique, d'autres les envisagent comme des pièces à lire ou comme du théâtre d'intellectuels. Corina Caduff par exemple, dans son article pour le dictionnaire *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, affirme que le procédé de compilation qui est à l'œuvre dans les pièces depuis *Au Pays. Des Nuées* aurait pour conséquence un plus grand plaisir à lire ces textes et que celles-ci n'atteindraient pas leurs buts politiques et esthétiques :

De mon point de vue, *Au Pays. Des Nuées* comporte déjà la tendance qui ensuite marquera surtout les pièces suivantes de Jelinek: une idée trop programmatique, un hermétisme de la langue, une uniformité quasi obsessionnelle du discours qui se situe toujours au bord de la monotonie.⁸³

Aussi estime-t-elle que dans *Houlette, Bâton et Schlag. Un travail manuel (Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit)*, les textes montés, basés pour une partie d'entre eux, sur des sources fascisantes, sont en réalité si exacerbés que la conséquence en est une absence de différenciation entre la mort et l'assassinat. Elle reproche également à *Une Pièce de sport* de ne pas expliquer comment on passe du sport à la violence et à la guerre mais de ne formuler

⁸³ Caduff, Corina : *Elfriede Jelinek*. In: Allkemper, Alo; Eke, Norbert-Otto (éd.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, p.764-778, ici p.773: « Meines Erachtens trägt *Wolken.Heim* bereits die Tendenz in sich, die dann vor allem die nachfolgenden Stücke von Jelinek prägen: eine zu programmatische Idee, eine sprachliche Hermetik, eine nahezu obsessive Gleichförmigkeit der Rede, die sich stets am Rande der Monotonie bewegt. »

qu'une seule assertion, que « le sport a toujours été la violence, en tout temps et en tout lieu ».

Dans l'article de Dagmar von Hoff, *Strasse. Bühne. Internet.*, consacré à l'œuvre dramatique, la chercheuse démontre en quoi le théâtre d'Elfriede Jelinek se détourne de la définition habituelle de « l'acteur comme signe d'un être humain réel » et remplace les sujets par les médias. Elle évoque également, au cours de sa description de la mise en scène de *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* par Frank Castorf, qu'une nouvelle forme de subjectivité apparaît dans la transmission médiale:

Dans la mise en scène de Hambourg, à la fin de la pièce, une affreuse poupée en plastique lumineuse gonflée, représentant Elfriede Jelinek, la poitrine et le sexe clignotant, est amenée sur scène puis brûlée. La mort de l'auteur? Frank Castorf semble avoir mis ici en scène l'adage de Foucault « Qu'importe qui parle ». Mais il n'en va pas tout à fait ainsi, comme le montre la voix de l'auteur Jelinek qu'on peut entendre par le biais de la radio – à la fois douce, mélodieuse et comme aliénée- presque comme la musique transparente de l'opéra de Mozart [*Così fan tutte*]. A travers la voix de Jelinek à la fin de la mise en scène, survient une nouvelle matérialité dans le jeu qui se laisse deviner dans son artificialité mais aussi dans sa subjectivité engagée. La polyphonie du texte, sa structure complexe et son montage indiquent finalement un contexte culturel qui est reconstruit et réclamé.⁸⁴

Dagmar von Hoff souligne également la présence d'Internet dans la production jelinekienne ainsi que l'engagement politique de l'auteur, présent notamment dans *Les Adieux*.

On trouve enfin dans les années de 1998 à 2000, Matthias Konzett consacre une étude aux réflexions politiques présentes dans les textes de Thomas Bernhard, Peter Handke et Elfriede Jelinek, intitulée *The rhetoric of national dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*⁸⁵.

⁸⁴ Dagmar von Hoff, *Strasse. Bühne. Internet.*, p.48: « Am Ende des Stücks wird in der Hamburger Inszenierung eine monströs aufgeblasene Elfriede-Jelinek-Leuchtplastikpuppe mit blinkenden Brüsten und blinkender Scham auf die Bühne gestellt und verbrannt. Der Tod des Autors? Foucaults ‚Wen kümmert's wer spricht?‘ scheint hier von Frank Castorf inszeniert zu sein. Dass dem nicht ausschließlich so ist, liegt an der Stimme der Autorin Jelinek, die vom Tonband zu hören ist – sanft, melodisch und entfremdet zugleich – fast wie die transparente Musik der Mozartschen Oper [*Così fan tutte*]. Mit der Stimme Jelineks am Ende der Inszenierung kommt eine neue Materialität ins Spiel, die sich in ihrer Künstlichkeit, aber auch engagierten Subjektivität erkennen gibt. Die Vieltimmigkeit des Textes, das fein Gewebe und Montierte verweisen letztlich auf einen kulturellen Zusammenhang, der rekonstruiert und eingefordert wird. »

⁸⁵ Matthias Konzett, *The rhetoric of national dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*, Studies in German literature, linguistics, and culture, Rochester, 2000, 164 p.

Ce sont les pièces de théâtre qui retiennent l'attention de la revue *Die Sprache im technischen Sprachalter*, avec une analyse d'*Au Pays. Des Nuées* par Evelyn Annuss: *Im Jenseits der Sprache*⁸⁶. La pièce évoquerait par ses structures sonores « l'absence des victimes » du national-socialisme.

Cinquième phase : 2000-2007

Ces quatre dernières années, la recherche s'est plus axée sur l'œuvre dramaturgique d'Elfriede Jelinek que précédemment. Ce changement est sans doute dû au succès croissant rencontré par les différentes mises en scène des pièces ainsi qu'aux différents prix dramaturgiques qu'a reçus Elfriede Jelinek (en 1993 : nommée "Dramaturge de l'année" par le magazine "Theater heute", en 2002 elle obtient le Berliner Theaterpreis, en 2000 et 2004 le Müllheimer Dramatikerpreis, en 2003, enfin en 2004 le Prix Nobel de Littérature avec un compliment du jury saluant tout autant son œuvre dramatique que ses romans).

Au travers des différentes études publiées entre 2000 et 2006, on peut distinguer deux principaux sujets ayant retenu l'attention des chercheurs.

Tout d'abord, est mis en évidence, dans plusieurs publications, le fait que le théâtre contemporain (et particulièrement celui de Jelinek) se donne un devoir de mémoire.

Cette thèse est déjà évoquée par Christina Kleiser en 2000 dans son mémoire *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945*⁸⁷. Il y est fait une étude de la pièce *Au Pays. Des Nuées*, pièce envisagée comme lieu de mémoire pour les victimes du nazisme en Autriche, mettant en place de manière forcée une *Vergangenheitsbewältigung* (un travail de mémoire):

« En résumé, le *message politico-culturel* [...] consiste dans la revendication collective (c'est à nous qu'on s'adresse!) mais aussi très personnelle (qui se déduit de l'engagement politique de l'écrivaine) d'une réflexion critique sur les passés autrichiens à l'aide de concepts aux significations très conséquentes, comme la nation, ou plutôt, la conscience nationale, la patrie, le sentiment de cohésion face aux délimitations et aux exclusions ainsi que leurs mécanisme implicites de refoulement et de stylisation [...]. Cette présentation des différents aspects de l'activation d'un processus individuel de sensibilisation souligne surtout la grande

⁸⁶ ANNUS, Evelyn, *Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks* in *Elfriede Jelinek. Text + Kritik*, 2. erweiterte Auflage, éd. par Heinz Ludwig Arnold, août 1999, Text+Kritik, Munich, p.45-50

⁸⁷ KLEISER, Christina, *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945 am Beispiel einer szenischen Lesung des Theaterstückes Wolken. Heim. von Elfriede Jelinek anlässlich des österreichischen Nationalfeiertages 1999 am Volkstheater Wien*, mémoire de maîtrise, 2000, Vienne, 176 p.

importance jouée par la manifestation décrite ci-dessus dans la compréhension du *processus mémoriel culturel*.“⁸⁸

La pièce n'est plus considérée comme la mise en scène d'une histoire mais la création d'un lieu qui fait acte de mémoire collective par la représentation d'éléments abstraits, en l'occurrence la mise en son, presque le « sampling » de différents discours tenus autour des notions de nation et de violence.

A l'inverse, Daniela Bartens propose une lecture d' *Une Pièce de sport* assez différente, qui caractérise la pièce comme l'illustration d'une « société sans pères » et l'écriture comme un « acte de destruction » et autant qu'un acte de mémoire:

L'écriture comme dépassement de la mort est donc aussi une action d'anéantissement dans laquelle l'auteur lui-même est un criminel qui exile la vie dans l'artificialité des constructions linguistiques; ce n'est pas seulement le sport qui est un meurtre, la langue aussi participe à la liquidation des identités, celles de celui qui parle et de celui dont on parle.⁸⁹

Cette idée de passé remémoré est ensuite développée par l'intérêt porté par plusieurs chercheurs sur la figure des « Untoten », des morts-vivants dans la dramaturgie jelinekienne. En 2000 d'abord, dans *Harte Bandagen*⁹⁰, Juliane Vogel se focalise sur la poétique jelinekienne de la prosopopée. Elle démontre que la langue devient artificielle au point que c'est encore dans la bouche des cadavres que celle-ci est le mieux mise en évidence. Ce sont donc les morts qui délivrent le message aux spectateurs.

En 2001, Artur Pelka publie l'article '*Roma zurück nach Indien' oder wie man eine Autorin vertreibt*'⁹¹. Il s'agit là d'une analyse de *Houlette, Bâton et Schlag* sous l'angle de la parole donnée aux présents et de la présence muette des absents (les morts-vivants). Cet article reste

⁸⁸ *Ibid.*, p.157: « Die kultur-politische Botschaft [...] besteht – zusammengefasst – in der kollektiven (Wir sind gemeint!) wie auch sehr persönlichen Aufforderung (abzulesen in dem politischen Engagement der Schriftstellerin) zu einer kritischen Reflexion österreichischer Vergangenheiten mit so bedeutungsschweren Begriffen wie Nation bzw. nationales Bewusstsein, Heimat, Zusammengehörigkeitsgefühl gegenüber Ab- und Ausgrenzungen sowie deren impliziten Verdrängungs- und Stilisierungsmechanismen [...]. Dieses Aufzeigen einzelner Aspekte der Aktivierung eines individuellen Sensibilisierungsprozesses unterstreicht v.a. die ungedingte Sinnhaftigkeit der dargelegten Veranstaltung im Verständnis von *kultureller Erinnerungsarbeit*.

⁸⁹ Bartens, Daniela: '*Mein Vater, mein Vater, warum hast du mich verlassen?*' Eine Lesart von Elfriede Jelineks '*Ein Sportstück*'. In: *manuskripte*, 1999, H.144, p.114-120, ici p.119: « Schreiben als Überwinden des Todes ist also zugleich Vernichtungshandlung, der Autor selbst ein Täter, der Leben in Künstlichkeit der Sprachkonstruktion bannt; nicht nur Sport ist Mord, sondern auch Sprache arbeitet an der Liquidierung von Identitäten, derjenigen des Sprechers und der des Besprochenen, mit. »

⁹⁰ VOGEL, Juliane, *Harte Bandagen. Vorläufige Anmerkungen zu Elfriede Jelineks „Ein Sportstück“* in *Die Lebenden und die Toten*, éd. par Markus Knöfler, Budapest, 2000, p.171-181

⁹¹ PELKA, Artur, '*Roma zurück nach Indien' oder Wie man eine Autorin vertreibt?* Zu „*Stecken, Stab und Stangl*“; eine Handarbeit von Elfriede Jelinek in *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, éd. par Sascha Feuchert, Lang, Frankfurt am Main/ Wien, 2001, p.249-264

avant tout une analyse de germanistique des mythes critiqués par Elfriede Jelinek dans la pièce (notamment le phallocentrisme ambiant) enrichie d'une troisième partie sur la pression de la presse exercée contre Elfriede Jelinek et la décision de celle-ci, de 1996 à 1998, d'interdire toute mise en scène de ses pièces en Autriche.

En 2004, Antje Johanning présente sa recherche intitulée *KörperStücke*⁹². Sa réflexion part du postulat d'une totale absence du corps dans le texte théâtral d'Elfriede Jelinek ce qui en fait précisément le sujet central. Lorsque celui-ci est présent dans la parole théâtrale, il est alors présenté comme une marchandise, entre nature et artifice ou sous la forme de la masse, emblème de notre société. Enfin, Antje Johanning que le corps réel n'est présent uniquement lorsqu'il est mort ou violenté. Elle en déduit donc que son théâtre est avant tout une réflexion sur le deuil, un lieu de mémoire, le corps et le théâtre formant en quelque sorte un tertium datur, au-delà de nos systèmes binaires habituels, entre réalité et fiction.

Toujours autour de la corporéité dans le théâtre de Jelinek, Artur Pelka publie en 2005 *Körper(sub)versionen*⁹³, prenant lui aussi le contre-pied l'analyse traditionnelle de la langue pour se concentrer sur le corps. Après une partie théorique sur les différentes valeurs philosophiques de celui-ci, il précise l'emploi du corps dans les pièces, dénoncé comme une valeur marchande (notamment lorsqu'il devient corps sportif) ou alors comme objet d'idolâtrie et de catharsis pour la société. En outre, Pelka soulève l'idée que le corps peut être considéré, particulièrement dans *Clara S.*, comme l'incarnation même de l'art. Le corps seul suffirait à la performance artistique et constituerait seul le spectacle. D'où l'intérêt des autres études dévoilant ce que révèle la présence ou l'absence des corps réels dans les pièces de théâtre.

En 2005, dans *Theater des Nachlebens*⁹⁴, Evelyn Annuss envisage le problème de l'intertextualité sous un nouvel aspect. Elle dégage la dimension postdramatique de l'œuvre d'Elfriede Jelinek en attirant la forme récurrente du revenant à travers l'écriture jelinekienne de la citation, offrant une réflexion sur le personnage théâtral. Elle prend comme exemple paradigmatique *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*:

C'est seulement quand Jelinek passe en revue les textes de théâtre d'Ibsen, marqués par la crise du drame, que le postdramatique trouve clairement sa signification. Il définit ici la

⁹² JOHANNING, Antje, *KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, Thelem bei w.e.b., Dresden, 2004, 250 p.

⁹³ PELKA, Artur, *Körper(sub)versionen : Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, P. Lang, Frankfurt am Main, 2005, 216 p.

⁹⁴ ANNUSS, Evelyn, *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2005, 278 p.

réflexion critique sur la représentation personnelle dans la citation qui prend comme fondement l'invention dramatique du personnage comme paradigme.⁹⁵

Elle définit ensuite le théâtre comme le lieu de « la représentation des morts », parlant, notamment à propos de *Burgtheater*, d'un « théâtre après Auschwitz »⁹⁶. Elle en conclut que les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek peuvent se comprendre comme un « lieu où se pose la question du deuil ».

La deuxième piste de recherche découle en quelque sorte de la première et surtout de l'idée que le théâtre n'est plus la mise en scène d'une histoire mais la création d'un lieu. Les notions de progression temporelle, de verticalité, d'enchaînement des répliques, d'actions, de pensées, enfin d'histoire sont donc supplantées par celles de simultanéité, d'horizontalité, de polyphonie, de multi-médial, enfin par l'idée de surface ou si l'on préfère, d'espace.

En 2002, Linda C. DeMeritt écrit un article original intitulé *Staging superficiality*⁹⁷. Elle y décrit la présence d'une esthétique de la surface dans le théâtre d'Elfriede Jelinek, où rien ne peut plus être dissimulé sous une quelconque épaisseur ou stratification, ce qui permet donc une dénonciation totale et une déconstruction de notre monde postmoderne, sans issue possible pour le spectateur.

Franziska Schössler, quant à elle, dans *Zeit und Raum in den Dramen der 90er Jahre*⁹⁸, publié en 2004, part du constat que le lieu comme espace de mémoire est une idée centrale des années 90, idée dont elle explique l'émergence par une sorte de fin du temps après la fin de la seule alternative proposée à notre société, après la fin du socialisme. C'est ainsi qu'elle explique pourquoi la simultanéité, représentée de manière emblématique par le multi-médial, a remplacé l'enchaînement de faits historiques.

Cet aspect multimédial devient le point central du colloque organisé par le centre de recherches viennois « Elfriede Jelineks Forschungszentrum », dirigé par Pia Janke et son équipe de recherches, avec pour titre. Ce symposium à l'occasion du soixantième

⁹⁵ *Ibid.*, p.35: „Wenn Jelinek Ibsens von der Krise des Dramas gezeichnete Theatertexte in Serie gehen lässt, gewinnt *Postdramatisches* erst eine klare Ausprägung. Es bezeichnet hier die kritische Reflexion personaler Darstellung im Zitat, der die dramatische Erfindung der Person als Modell zugrunde liegt.“

⁹⁶ *Ibid.*, p.132: “Theater nach Auschwitz”

⁹⁷ DEMERITT, Linda C., *Staging superficiality. Elfriede Jelinek's "Ein Sportstück"* in *Postwar Austrian theater*, éd. par Linda C. DeMeritt, Ariadne Press, Riverside California, 2002, p.257-276

⁹⁸ SCHÖSSLER, Franziska, *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz in Soziale Räume und kulturelle Praktiken*, éd. par Georg Mein, transcript, Bielefeld, 2004, p.235-247

anniversaire d'Elfriede Jelinek se tint du 20 au 26 octobre 2006 à Vienne sous la bannière : « Elfriede Jelinek : « ICH WILL KEIN THEATER ». Mediale Überschreitungen » et proposa à la fois des interventions universitaires, des projections de projets artistiques à partir des textes de Jelinek ainsi que des interviews et discussions avec des professionnels du spectacle qui ont collaboré avec l'auteur.

Le colloque fut donc d'abord composé d'un panel d'interventions de spécialistes en germanistique qui se sont concentrées autour de la question de la théâtralité des pièces d'Elfriede Jelinek et leur spécificité, se focalisant en priorité sur la langue jelinekienne. Puis des traducteurs de tout horizon ont mis en évidence les différentes difficultés rencontrées à l'étranger dans la traduction mais aussi la représentation des textes de Jelinek⁹⁹. Des spécialistes issus des arts du théâtre ont ensuite présenté les différentes pièces radiophoniques d'Elfriede Jelinek : Madame le Professeur Hilde Haider-Pregler permit notamment la redécouverte de l'œuvre de début de carrière de Jelinek *quand le soleil se couche, pour certains c'est la fermeture des bureaux* (*wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluss*), diffusée en 1972 sur Süddeutscher Rundfunk et Bayerischer Rundfunk.

Grâce à l'intervention de spécialistes en musicologie, en danse et arts plastiques, le colloque a permis la présentation inédite de différents supports médiaux : films, spectacles de danse, compositions musicales et performances scéniques d'Elfriede Jelinek, en collaboration avec elle ou simplement issus de ses textes. Enfin, des metteurs en scène, dramaturges, chorégraphes et musiciens¹⁰⁰ ont enrichi le colloque de leurs divers comptes-rendus de leur collaboration avec la Prix Nobel.

Peu de temps après un autre colloque s'est tenu à la Vrije Universiteit Brussel, cette fois-ci spécifiquement sur le théâtre de Jelinek sous le titre : « Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater? », du 9 au 10 novembre 2006. Ce colloque se compose uniquement d'exposés de spécialistes en germanistique. Il se divise en différentes thématiques : le théâtre de Jelinek face au théâtre traditionnel¹⁰¹, la question « qui parle ? », la fonction auteur face au

⁹⁹ Notamment l'exposé de la traductrice japonaise Keiko Nakagome, *Die interkulturelle Problematik: Die Darstellbarkeit von Elfriede Jelineks Texten* sur la transposition sur la scène japonaise des pièces de Jelinek.

¹⁰⁰ Notamment Eva Brenner, Emmy Werner et Nicolas Stemmann pour la mise en scène, Joachim Lux pour la dramaturgie, Bernd R. Bienert pour la danse, Olga Neuwirth pour la musique, Else Krystufek pour la performance scénique.

¹⁰¹ Notamment Gérard Thiériot sur le style de Jelinek „Jelineks schöpferische Zerstörungswut » ou Viktoria Jahn sur la tradition théâtrale autrichienne dans le théâtre de Jelinek : « *Burgtheater und Präsident Abendwind – Stücke eines Traditionsbruchs* ? »

théâtre de la mise en scène¹⁰², l'intertextualité, la corporéité, la rhétorique et enfin la dimension subversive dans les pièces de Jelinek.

Pour cette dernière période, il faut mentionner à part un article de la germaniste viennoise Konstanze Fliedl, *Käthe und die Erbkönigin. Schauspielerinnen bei EJ*¹⁰³, qui propose une analyse thématique autour du mythe de l'actrice (du Burgtheater) chez Elfriede Jelinek, garante de l'image fascisante du propre et du sain en Autriche.

Etat de la recherche en France:

La recherche en France sur le théâtre d'Elfriede Jelinek reste encore assez limitée.

On peut mentionner une article de Gérard Laudin, "*De la violence sociale à la violence mythique: le lamentable parcours des héroïnes du théâtre d'Elfriede Jelinek*"¹⁰⁴, publié en 1996 dans la revue d'Etudes Autrichiennes *Austriaca*, article traitant du rôle démythifiant des héroïnes dans les pièces de la première période dramatique d'Elfriede Jelinek.

Il faut naturellement citer la chercheuse et traductrice Yasmin Hoffmann, professeur d'université en France, dont les contributions ont déjà été mentionnées plus haut.

Ensuite, l'intérêt se fait plus prononcé depuis la sortie du film de Michael Haneke *La Pianiste* en 2001 et surtout suite au Prix Nobel 2004. En effet, une revue entière d'*Austriaca* sur Elfriede Jelinek a été publiée en décembre 2004¹⁰⁵. La revue donne en réalité un panel assez représentatif des tendances de la recherche d'aujourd'hui.

La notion d'adaptation est d'une part mise en relief avec :

- Elisabeth Kargl, *Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek*
- Alexandra Grimmer, *Une Parenté intellectuelle du premier degré. La collaboration d'Olga Neuwirth [jeune compositrice contemporaine viennoise] et d'Elfriede Jelinek*
- Nicole Colin-Otto, *Österreich, Österreicher, am Österreichsten ? La réception d'un « auteur provincial »*

¹⁰² Sur l'intervention de Jelinek elle-même dans les différentes mises en scène. Notamment Gabriele Dürbeck « Jelinek-Automat, Textteppich, Jelinek-Perücke. Zu *Raststätte* (Castorf), *Sportstück* (Schleef) und *Das Werk* (Stemann) »

¹⁰³ FLIEDL, Konstanze, *Käthe und die Erbkönigin, Schauspielerinnen bei Elfriede Jelinek* in *Österreichische Literatur: Moderne und Gegenwart*, éd. par Alexander von Belobratow, St-Petersbourg, 2005, p.8-22

¹⁰⁴ LAUDIN Gérard, *De la violence sociale à la violence mythique. Le lamentable parcours des héroïnes du théâtre d'Elfriede Jelinek*, *Austriaca*, juin 1996, n°42, p.175-186

¹⁰⁵ *Elfriede Jelinek*, *Austriaca*, décembre 2004, n°59, Université de Rouen, 235 p.

- Deux entretiens : avec le metteur en scène français Joël Jouanneau (metteur en scène du roman *Les Amantes* en 2001) dans *J'ai tenté ça : le bonbon au poivre* et avec le réalisateur autrichien Michael Haneke.

D'autre part, on peut y lire des analyses littéraires de textes théâtraux sous l'angle de la démythification, comme celles de Christine Mondon dans *Maladies ou femmes modernes d'Elfriede Jelinek ou l'art de l'anéantissement*, H.L. Ott, *Les Amantes. Le roman à l'eau de rose revisité par Elfriede Jelinek* ou encore, sous l'angle linguistique : Juliane Vogel dans *Lui pas comme lui, Absence la plus absolue*.

L'article de Gérard Thiériot *Vers une critique de la raison virile- Le Sport dans les pièces d'Elfriede Jelinek et les perspectives du théâtre « postdramatique »* se concentre quant à lui sur le genre dramatique. Il s'agit là d'une compréhension du théâtre d'Elfriede Jelinek comme un besoin de tout recommencer à zéro, pour faire table rase des mensonges sur lesquels repose notre société, sans pour autant que la dramaturge se prenne pour le Verbe.

Suivant l'intérêt grandissant des germanistes en France pour Elfriede Jelinek, un colloque franco-autrichien « Elfriede Jelinek » se tient à l'Université de Rouen le 3 et 4 février 2006. Je ne mentionne pas ici les études concernant les parallèles littéraires avec d'autres auteurs ou encore les analyses purement littéraires sur les pièces de la première période mais évoque plutôt les réflexions qui ont servi de conclusion au colloque. Il a été évoqué, tout comme Linda C. Demeritt l'expliquait déjà dans son article *Staging Superficiality*, qu'Elfriede Jelinek développe une esthétique de la surface car elle seule serait le lieu de la vérité en opposition avec le sol et ses profondeurs à même de dissimuler les souffrances et les crimes des temps passés.

Dans le cadre de la préparation du CAPES et de l'agrégation 2007, Gérard Thiériot édite en janvier 2007 un recueil d'articles intitulé *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*¹⁰⁶. Si un certain nombre d'essais servent à des fins récapitulatives autour des problématiques d'histoire du théâtre et de l'Autriche, deux articles s'attardent plus longuement sur la théâtralité des pièces *L'Oeuvre* et *Dans les Alpes*. Dans « Elfriede Jelinek et les avatars du drame. *In den Alpen* et *Das Werk* », Gérard Thiériot analyse point par point la déconstruction qu'opère Elfriede Jelinek sur les éléments constitutifs du drame (lieu, temps, personnages, langue, action) pour finalement identifier son texte théâtral comme au-delà du postdramatique. A ce propos, il conclut:

¹⁰⁶ THIÉRIOT, Gérard (collectif), *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Interlangues, Toulouse PU Le Mirail, Toulouse, 2006, 223 p.

Ce qui caractérise Jelinek, et ce qui la conduit à contourner finalement les ukases du théâtre postdramatique pour aller plus avant, c'est qu'il y a encore chez elle ce moi qui remémore, relate, commente, pour ensuite condamner et exhorter, instance encore debout même si chancelante.

Et, au risque de surprendre, l'étalage de la laideur, de mensonges hideux, n'interdit pas une certaine poésie, la recherche d'une certaine beauté [...].¹⁰⁷

Enfin, l'article d'Emmanuel Béhague « 'Vom Theater fortkommen.' Le théâtre d'Elfriede Jelinek et la mise en scène » expose les conséquences de l'émergence du théâtre de la mise en scène sur le statut du texte théâtral. Il illustre ensuite l'affrontement entre texte et metteur en scène tout-puissant à travers la mise en scène d'*Une Pièce de Sport* par Einar Schleef, celle de *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes pas* Frank Castorf et celle de *L'Oeuvre* par Nicolas Stemmann. Il conclut que l'affranchissement de Jelinek des formes dramatiques offre des collaborations fructueuses avec les metteurs en scène :

Le rejet de l'illusion, l'abandon du personnage, la réduction extrême ou l'absence d'une fable dramatique, définis théoriquement et pratiqués au niveau même de l'écriture, ne conduisent donc pas à un appauvrissement de la théâtralité, mais bien à une libération des moyens du théâtre. De ce point de vue, et par-delà tant la question des étiquettes théoriques que celle de l'autorité dans l'œuvre, la dramaturgie d'Elfriede Jelinek permet cette confrontation, cette « friction » entre le texte et la scène, entre l'auteur et la mise en scène, qui fait l'intérêt du théâtre.»¹⁰⁸

METHODOLOGIE

Une analyse contemporaine pour un théâtre contemporain : la méthode postmoderniste

Il existe différentes manières d'appréhender l'œuvre dramaturgique d'un auteur. C'est en général l'interprétation littéraire qui est privilégiée. L'approche que fait la germanistique du théâtre d'Elfriede Jelinek permet certes d'analyser le réseau intertextuel des différentes

¹⁰⁷ «Elfriede Jelinek et les avatars du drame. In *den Alpen et Das Werk*», p.153

¹⁰⁸ Emmanuel Béhague, « 'Vom Theater fortkommen.' Le théâtre d'Elfriede Jelinek et la mise en scène », p.132

pièces, les sources dont elle s'inspire et les différents jeux langagiers qui constituent l'une des spécificités du style si particulier de l'auteur. Cependant, ce type d'analyse, quoique très concluant pour certains aspects des pièces, ne met pas l'accent sur l'aspect spécifiquement théâtral des textes considérés comme dramaturgiques. L'étude littéraire des pièces ne permet pas particulièrement de différencier les pièces du reste de l'œuvre prosaïque d'Elfriede Jelinek et appréhende celles-ci sous la seule dimension littéraire du théâtre en occultant le fait que le théâtre est également un art scénique et que tout texte de théâtre entretient une relation particulière avec la scène et la mise en scène. En outre, la recherche de la genèse des pièces ainsi que l'analyse méticuleuse de la signification des jeux de mots engendrent une approche morcelée de l'œuvre et ne permettent pas d'envisager chaque pièce comme un ensemble cohérent. Enfin, prendre ses distances avec l'analyse purement littéraire permet également de n'envisager qu'avec beaucoup de circonscription l'aspect biographique et l'idée que la recherche, c'est celle de l'auteur derrière l'écrit.

Pour parler du théâtre d'Elfriede Jelinek, deux principes m'ont donc paru nécessaires: différencier les pièces selon les périodes dramaturgiques et ne pas m'en tenir à la seule analyse littéraire de son théâtre mais proposer une lecture plus immanente du texte qui comprenne celui-ci dans son rapport au théâtre comme spectacle sur scène. Il s'agira donc plutôt de trouver le type de théâtre qui se cache derrière ces œuvres dramaturgiques.

Les pièces de la première période ne seront traitées qu'en lien avec la deuxième période afin de souligner les aspects de continuité entre l'avant et l'après *Au Pays. Des Nuées*. Seront conservées l'approche littéraire, avec une valorisation notamment de l'intertextualité, ainsi que des lectures immanentes. Les pièces de 1988 à nos jours n'ont, elles, encore pas été appréhendées dans leur ensemble comme représentantes d'une nouvelle dramaturgie en lien avec un nouvel environnement théâtral et, de manière élargie, médial et social. L'approche intertextuelle sera donc supplantée par une approche « intermédiaire », c'est-à-dire comment le théâtre met en abyme d'autres médias comme la télévision, le cinéma ou la radio.

L'analyse suivante traitera de théâtre véritablement « contemporain », tout en tenant compte de la difficulté que représente une étude qui fasse immédiatement suite à la production des œuvres qui forme son sujet. Néanmoins, un auteur ne produit pas *ex nihilo* et un contemporain peut apporter une compréhension immédiate des influences littéraires mais aussi médiatiques, sociales et autres auxquelles Elfriede Jelinek est soumise.

Se pose ensuite la question de la légitimation d'une interprétation qui oscille entre différents domaines de recherche: études théâtrales (pour la dimension scénique) mais aussi, comme l'analyse le proposera ultérieurement, étude sociologique. Il ne sera fait que ponctuellement appel à l'étude littéraire pour définir parfois plus précisément un contenu et analyser certains mécanismes du langage jelinekien qui pourraient être mis en perspective avec les deux champs principaux.

Cette approche décroisonnée est venue d'une idée simple : pour aborder des textes contemporains, pourquoi ne pas proposer une approche également contemporaine? La méthode proposée est une analyse des structures qui se base sur la notion de décroisonnement des disciplines universitaires. La pensée postmoderne, dont il sera amplement question par la suite, privilégie l'idée que les frontières entre les différents domaines, de la vie, de l'art, de la société, ne sont plus aussi claires qu'avant et qu'elles ont tendance à s'estomper. Les recherches transdisciplinaires autour d'une notion ou d'un auteur sont alors encouragées car elles permettent d'aboutir à des conclusions certes différentes dans la forme mais qui engendrent une cohérence plus grande. Ces collaborations permettent une compréhension plus globale de l'objet étudié. Le philosophe Jean-François Petit, revient sur l'interprétation que donne Jürgen Habermas de la modernité et de la postmodernité:

Dans une ligne d'interprétation marquée par le sociologue et l'historien Max Weber, il montre que la modernité se caractérise notamment par la spécification de sphères particulières, telles que celles de la science, de l'art, de la morale, chacune d'elles ayant ses valeurs propres, ses modalités de fonctionnement. Ces sphères sont devenues très autonomes. Chacune d'elles est administrée uniquement par des spécialistes. L'unité du « monde vécu » se trouve brisé. 109

Les postmodernes, quant à eux, « rejet[tent] en bloc toute forme d'organisation. »¹¹⁰ L'interprétation d'Habermas se veut comme une critique de la postmodernité et doit donc être modérée: il faut en retenir surtout la possibilité d'allier des domaines *a priori* éloignés. D'autre part, le goût prononcé d'Elfriede Jelinek pour les collaborations artistiques incite d'autant plus à porter un regard multiple sur son œuvre dramaturgique. Si l'analyse retiendra le principe postmoderne d'appréhension de l'objet perçu, il ne s'agit pas pour autant de prendre des paramètres divers tous azimuts.

¹⁰⁹ Jean-François Petit, *Penser après les postmodernes*, Buchet-Chastel, Paris, 2005, p.26-27

¹¹⁰ *Ibid.*, p.27

La focalisation sur deux domaines principaux: art scénique (l'étude littéraire étant communément invoquée comme complément à des analyses dans le cadre d'études théâtrales) et sociologie paraît *a priori* insolite.

La mise en scène, paradigme postmoderne

Mettre en scène est tout un travail de structuration, d'organisation de l'espace scénique afin de produire un spectacle qui sera (re)présenté devant un public. C'est aussi le sens fondamental que lui attribue le dictionnaire du Petit Robert : « la mise en scène est l'organisation matérielle de la représentation d'une pièce, d'un opéra (choix des décors, places, mouvement et jeu des acteurs, etc.) » Organisation matérielle donc, qui s'occupe des éléments indépendants des êtres humains présents sur scène. Elle est tout ce qui n'est pas l'acteur et qui pourtant soutient la pièce de théâtre. Si au XIX^{ème} siècle, on ne pouvait concevoir une représentation théâtrale sans acteur, aujourd'hui c'est la mise en scène qui semble indispensable à toute représentation. Elle est l'organisation matérielle qui planifie les différents éléments extérieurs à l'acteur lui-même tels que la lumière, la musique, le décor, les accessoires, les costumes, l'agencement et l'occupation de l'espace scénique par le décor et les acteurs. La mise en scène, c'est donc l'organisation de tout ce qui n'est pas à proprement parler la diction, la déclamation du texte théâtral, rôle qui échoit à l'acteur. Le metteur en scène, lui, se préoccupe de rendre intelligible le texte du dramaturge, de transmettre le texte de l'auteur. Elle joue le rôle du médiateur entre l'auteur et le public. La mise en scène est donc un acte de médiation, c'est-à-dire qu'elle sert d'intermédiaire entre auteur et spectateur. Bien sûr, on pourrait aussi bien affirmer que cette médiation n'est pas un détour obligé et que le public peut se confronter directement au texte théâtral par la lecture. Une théorie qui vient aussi du fait que le genre théâtral rentre parmi les catégories littéraires, à côté du roman et de la poésie. Voir même que ces pièces ne sont pas faites pour être l'objet d'une transmission. Des pièces qui relèvent plus de la littérature que des arts de la scène. Mais pour reprendre la définition de Bernhard Asmuth ¹¹¹, lorsqu'on parle de pièces à lire, on pense non pas à la qualité littéraire du texte mais bien plutôt à l'impossibilité de mettre en scène celui-ci.

¹¹¹ ASMUTH, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, Metzler, Stuttgart, 1990, p.185: „Der Begriff des Buch- oder Lesedramas [besagt] weniger dichterische Reinheit als mangelnde Theatertauglichkeit.“

Une idée soutenue par la grande complexité littéraire du texte de théâtre jelinekien, une véritable réflexion sur la langue, un texte érudit, issu du montage de différents grands auteurs alliés à des références plus triviales, un texte dont l'écriture est grinçante, pétrie de nombreux jeux de mots et références intertextuelles, dans lequel même les didascalies forment de très bons morceaux de littérature. Un texte qui est donc centré sur la langue. Et si son théâtre s'arrête là, à quoi bon se préoccuper de tout ce qui n'est pas expression de cette parole, traditionnellement officinée par l'acteur ? A quoi bon s'occuper de la mise en scène, de cette planification d'ordre matériel qui s'occupe de tout sauf de la langue ?

Ce raisonnement perd cependant de vue un point essentiel : une langue s'écrit et se lit, certes, mais avant tout, elle se dit. Entendre le texte facilite parfois de beaucoup la compréhension de celui-ci, derrière les phrases résonne soudain mieux leur portée musicale, ce que la phrase par sa structure, ses tonalités peut évoquer au-delà des mots et de leur sens premier. Pour le théâtre, on fait alors appel traditionnellement au talent de l'acteur, à sa diction, sa capacité à prendre le ton, à incarner le caractère d'un personnage, à transmettre les émotions qui se nichent dans les phrases. Néanmoins, lorsqu'on a à faire à un théâtre comme celui de Jelinek, qui se base sur une méfiance fondamentale vis-à-vis de la suprématie de l'acteur¹¹² et sa soi-disante capacité à rendre vraisemblables les personnages d'une pièce, à leur donner vie et recréer l'illusion de véritables émotions, quand on fait face à un texte qui se base sur une critique fondamentale de la langue et de son contenu idéologique, il faut alors réfléchir aux moyens autres que l'acteur pour mettre en valeur les textes de théâtre d'Elfriede Jelinek. La langue de Jelinek se veut le témoin d'une parole qui n'est plus l'expression sincère d'individus mais le produit d'un discours imposé par la société : c'est une réflexion sur le langage qui mérite d'être entendue et non pas seulement lue. D'autre part, au moins jusqu'à la pièce *Au Pays. Des Nuées*, le texte de ses pièces de théâtre est découpé sur plusieurs « personnages » (ou plutôt surfaces langagières), et si dans sa deuxième période, le texte ne forme plus parfois qu'un seul et même bloc (*Bambiland, Jackie*), il est clair, même à la première lecture que la pièce s'articule autour de différentes voix. Cette forte polyphonie rend la lecture, il faut bien le dire, difficile voire rebutante pour le large public. Il faut alors s'interroger sur le fait que ces pièces ne sont peut-être pas uniquement faites pour être lues,

¹¹² Cf. essai *Je voudrais être légère*, p.13-14 : « Les hommes de théâtre n'entrent pas en scène parce qu'ils sont quelque chose, mais parce que l'accessoire en eux devient leur véritable identité. Leurs gesticulations, leurs phrases vaseuses et maladroites que des sots leur ont fourrées dans la gueule, leurs mensonges : cela leur permet de les différencier. [...] [L]es acteurs sont en eux-mêmes leur propre définition et se définissent par eux-mêmes. Et je dis, qu'ils débarrassent les planches ! »

ni même dites¹¹³. C'est ce que semble suggérer la dramaturge elle-même en refusant que sa toute dernière pièce *Ulrike Maria Stuart* ne soit publiée, manifestant ainsi une volonté de ne pas dissocier le texte théâtral de sa mise en scène.¹¹⁴

Des mises en scène, Elfriede Jelinek en propose elle-même, parfois très précises (*Clara S.*), parfois à plusieurs variantes, parfois irréalisables mais qui donnent toujours à la pièce une autre dimension. Il existe néanmoins quelques pièces, sans aucune didascalie, comme *Au Pays. Des Nuées* : ne perdent-elles cependant rien à ne pas être mises en scène?

Peut-être que ces pièces, profondément théâtrales ne serait-ce que par leur polyphonie, ont besoin d'une mise en scène pour que soit révélée toute leur teneur. D'ailleurs, si l'on suit la chronologie proposée par André Degaine dans son *Histoire du théâtre dessinée*¹¹⁵, après avoir traversé le temps du service public (de l'Antiquité au XV^e siècle) puis le temps des auteurs, nous voici rentrés depuis la fin du XIX^e dans le temps des metteurs en scène. Au XX^e et XXI^e siècle, si l'on reste en accord avec les grandes lignes de l'histoire du théâtre, il semble donc difficilement concevable de prétendre à la sphère théâtrale sans passer par la mise en scène. On pourrait opposer à cette affirmation que tel n'est sans doute pas le but d'Elfriede Jelinek, lorsqu'elle répond en interview à Peter von Becker : « J'écris pour le théâtre, non pour la pratique théâtrale. »¹¹⁶ Ou encore lorsqu'elle écrit dans l'après-propos d'un recueil de ses pièces : „Ces textes sont pensés pour le théâtre, mais non pour une représentation théâtrale. »¹¹⁷ Elle différencie donc le théâtre comme forme artistique et la pratique théâtrale telle que nous la voyons lors de représentations. Mais ne nous y trompons pas, la dramaturge écrit bien pour le théâtre : la différenciation qu'elle fait ici correspond bien plutôt à l'expression de sa méfiance envers les coutumes des gens du théâtre traditionnel. En effet, dans son interview avec Peter von Becker, elle justifie ainsi sa méfiance:

¹¹³ L'éditrice d'Elfriede Jelinek, Ute Nyssen, revient sur ce phénomène des « lectures alibis » dans son article *Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek*, p.354: „Aber Anlass zur Sorge, „der Skandal ihrer Schriftstellerei“ sei nun „in der gemütvollen Mitte angekommen“ (Der Spiegel) besteht im Bereich des Theaters nicht im Geringsten. Es bedarf keiner prophetischen Begabung, um vorauszusagen, dass ihre Stücke weiterhin am deutschsprachigen Theater selten gespielt und allenfalls mit szenischen Alibilesungen abgefeiert werden.“

¹¹⁴ *Stets das Ihre*, p.3: „Mit dem Verbot, ihr letztes, kürzlich am Thalia Theater in Hamburg zu besichtigendes Stück „Ulrike Maria Stuart“ als Theatertext zu veröffentlichen, sprengt sie die letzte Bastion bürgerlicher Theaterkritik und –rezeption. Ihr Stück ist das, was auf der Bühne zu sehen ist und zu sehen sein wird.“

¹¹⁵ DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, Paris, 1992, p.433

¹¹⁶ (EJ avec Peter von Becker, *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*)

¹¹⁷ „Diese Texte sind für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung.“ (Nachbemerkung- *Macht nichts* 1999), p.85

Parce que pour moi la pratique théâtrale en tant que telle se déroule principalement dans les cabales ou à la cantine. J'ai le sentiment que les gens du théâtre y vivent de manière plus vraie et plus passionnée que nulle part ailleurs.¹¹⁸

Pour l'auteur, la pratique théâtrale, ça n'est donc pas l'ensemble du travail d'adaptation d'une pièce écrite à la scène mais bien plutôt les acteurs qui, voulant imiter la vie sur scène sont en réalité parfaitement artificiels et montrent bien mieux leur véritable nature en coulisse, lorsqu'ils manigancent ou cancanent pour augmenter leur gloire personnelle. Elfriede Jelinek prend comme exemple paradigmatique de l'acteur starifié Paula Wessely, icône du Burgtheater mais également ex-actrice de films de propagande nazie, qu'elle fustige dans ses pièces *Burgtheater* (1985) et *Reine des Aulnes (Erlkönigin)* en 2002¹¹⁹. Ce n'est pas le théâtre en tant qu'art que la dramaturge renie mais l'institution théâtrale (autrichienne) et sa survalorisation de l'acteur comme star de la représentation théâtrale bien avant le texte et la portée de celui-ci.

Mais la mise en scène est justement tout ce qui ne concerne pas l'acteur.

Mettre en scène est un travail d'élaboration des différents effets qui seront en interaction sur l'espace scénique et permettront à la pièce de prendre tout son sens lors de sa représentation. La mise en scène ne communiquant la pièce que de manière médiate reste une interprétation de la pièce, une vision de celle-ci telle qu'elle a été comprise par le metteur en scène et son équipe. Elle a une fonction explicative, voire pédagogique. Elle aide le spectateur à prendre conscience du message de la pièce, de son enjeu civique (ou du moins social) et lui montre les liens existants entre le contenu de la pièce et le monde dans lequel vit le spectateur.¹²⁰

¹¹⁸ *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*, p.2: „Weil die Theaterpraxis: die spielt sich für mich zumeist nur in der Intrige und in der Kantine ab. Ich habe das Gefühl, dass die Theaterleute dort wirklicher und leidenschaftlicher leben als überall sonst.“

¹¹⁹ Paula Wessely forme également le sujet d'un article sur le site internet d'Elfriede Jelinek qui condamne sans appel l'actrice, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely.htm>: „Paula Wessely ist der Prototyp der Schauspielerin im Dritten Reich, einer Kriegsgewinnlerin, die das Naziregime massiv propagandistisch unterstützt hat.[...] Man darf nicht vergessen, daß Paula Wessely der höchstbezahlte weibliche Star der Nazizeit war. Das Argument einer „unpolitischen Frau“, wie man sie im günstigsten Fall nennen könnte, kann ich nicht akzeptieren. Denn wenn sie in „Heimkehr“ sagt, „Wir kaufen nichts bei Juden“, hätte sie als erwachsener Mensch wissen müssen, was sie da sagt. Und hätte versuchen müssen, das zu verweigern. [...] Sie war eine heilige Kuh, übrigens auch für Thomas Bernhard oder Claus Peymann, die sie tief verehrten. Ich konnte von ihrer „Aura“ nichts bemerken. Ihre Person ist das genaue Gegenteil von dem, was ich für interessant halte am Theater.“

¹²⁰ Asmuth cite Walter Beimdick, *Theater und Schule. Grundzüge einer Theaterpädagogik*, p.186: „Der Regisseur entwirft die Grundidee also, auf der eine Inszenierung basiert. Sie ergibt sich aus der Wechselbeziehung von Dramentext und Absicht des Regisseurs, der als Mensch der Gegenwart etwas über seine Zeit aussagen und dem Zuschauer nahe bringen will“.

C'est l'une des fonctions du théâtre que de faire prendre conscience au spectateur du *theatrum mundi* dans lequel il évolue. Le théâtre ne nous montre non pas la vie, mais l'illusion de la vie sociale, la vie dans ce qu'elle a de faux, de théâtral, de contraint. En cela, Elfriede Jelinek se rapproche de l'adage de William Shakespeare dans la comédie *Comme il vous plaira*: "All the world is a stage and all the men and women merely players". Il nous fait comprendre que tout homme participe au théâtre de la vie, joue le rôle qui lui est imparti sur la grande scène du monde. En même temps art populaire, art qui s'adresse au plus grand nombre, le théâtre (en tant que pièce mise en scène) est à la fois divertissant, parce qu'il nous écarte de notre vie quotidienne en nous présentant des situations fictives ou des discours à la résonance autre que ceux que nous entendons habituellement, et grave dans la mesure où cette décentration nous pousse justement à réfléchir sur les rapports sociaux qui sous-tendent la société dans laquelle nous vivons.

C'est précisément la mise en scène qui permet de toujours renouveler cette alliance entre divertissement et réflexion sur la société. Les auteurs dramatiques s'inspirent de leur époque. Même si les « classiques » le sont devenus précisément parce qu'ils mettaient en avant des traits universellement humains, une partie de leur théâtre reste attachée au contexte social historique. C'est alors au metteur en scène de retrouver comment, dans la pièce, le spectateur pourra rattacher ce qu'il voit, entend, ressent à son propre vécu, à sa propre vie sociale. Une pièce, a fortiori sa mise en scène, est donc le reflet de la société dans laquelle elle apparaît.

C'est peut-être ce dernier élément qui fait dire à plusieurs critiques que Jelinek est avant tout un auteur à la mode, peut-être faudrait-il dire un auteur qui a saisi l'air de son temps. Un auteur obsédé par son temps, par la société qui l'entoure et dont elle critique les fondements en déformant son langage. Une société qui a pris pour paradigme le théâtre et comme rouage essentiel la mise en scène. Entre la réalité et nous, toujours un intermédiaire: les médias qui viennent sans cesse nous commenter la réalité, nous montrer le monde mais de manière biaisée, déjà interprétée. Les médias mettent en scène la vie comme le plus grand des spectacles populaires (on peut penser au phénomène de la télé-réalité), un flux continu d'hyperréalité nous arrive du tube cathodique, des journaux, de la radio. Le monde n'est plus accessible que sous la forme d'une succession de représentations théâtrales de ce qui autrefois le constituait: le spectacle de la guerre, de la misère et de la mort, du terrorisme, esthétisés, orchestrés par les médias pour remplir une fonction déculpabilisante, cathartique qui incombait jadis au théâtre. Tel est le grand principe de notre ère, l'ère postmoderne¹²¹,

¹²¹ DEMERITT, Linda C., *Staging superficiality. Elfriede Jelinek's "Ein Sportstück" in Postwar Austrian theater*, p.266: "Le post-modernisme cherche à savoir si le 'réel' a un jour existé en dehors de son interprétation

une théâtralisation du monde avec pour grand paradigme: la mise en scène (notamment de l'image, du corps, de l'événement ainsi que de la vie quotidienne).

Le concept de mise en scène

Je donnerai de la mise en scène la définition minimale suivante: « le fait de donner en spectacle des œuvres, des faits ou des actions. »¹²². Je distingue ensuite deux types de mise en scène: la mise en scène théâtrale (ou artistique) et la mise en scène non artistique comme stratégie de communication.

Si une typologie de mise en scène théâtrale pour les pièces d'Elfriede Jelinek se laisse dégager de ses pièces, la mise en scène comme stratégie de communication est elle présente dans son œuvre comme objet central de la critique sociale omniprésente fondatrice du théâtre d'Elfriede Jelinek. Enfin découlant de l'analyse combinée de la forme de la mise en scène théâtrale telle qu'esquissée par l'auteur et les travers, dénoncés par la dramaturge, de la mise en scène non artistique telle qu'elle est décelable dans l'omniprésence des spectacles non artistiques qui rythment nos sociétés, se dégagent quelques grands principes pour la mise en scène des pièces d'Elfriede Jelinek, en lien direct avec la redéfinition nécessaire du théâtre après le rapt de ce qui le définissait, la théâtralité, par le diktat de la communication.

Définir un concept, c'est voir de quel point l'idée de la chose est partie et vers quoi elle évolue. Afin de dégager ce qui appartient aux éléments constitutifs de la mise en scène et le rôle que celle-ci tient par rapport au texte d'une pièce, je propose d'abord un aperçu synthétique de l'évolution historique du concept de mise en scène dans son acception théâtrale.

1. Evolution du concept de mise en scène théâtrale:

Comme l'explique Michel Pruner dans *La Fabrique du théâtre*¹²³, la mise en scène qui ne connaît véritablement sa naissance sous ce nom qu'à partir de 1820, apparaît déjà

sociale ou culturelle“: „Postmodernism asks whether the ‚real‘ has ever existed outside our social or cultural interpretations of it. “

¹²² Définition traduite de l'article Wikipedia „Inszenierung“, consulté le 14/10/2006, <http://de.wikipedia.org/wiki/Inszenierung>: «Generell versteht man unter **Inszenierung** ein, meist öffentliches, zur Schau stellen von Werken, Taten oder Handlungen.“

¹²³ PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Nathan Université, Paris, 2000, 266 p.

partiellement durant les différentes ères du théâtre (telles que délimitées ci-dessus par André Degaine). Dans le théâtre grec d'abord, la mise en scène, travail effectué par le *didaskalos*, correspond au travail de composition de la « musique sur laquelle évoluera le chœur et qui règle les mouvements de celui-ci » ainsi qu'à la « synchronisation de leurs interventions »¹²⁴. Le reste du travail de mise en scène était effectuée par l'auteur dramatique qui s'occupait de faire répéter le chœur et les acteurs. Erika Fischer-Lichte parle pour l'Antiquité de « stratégie de mise en scène »¹²⁵, soulignant le lien entre capacité à produire un spectacle qui emporte les spectateurs et élaboration d'une stratégie militaire. Elle rappelle que plusieurs tragédies étaient présentées en « compétition » dans l'*agôn* tragique et que le dramaturge qui remportait le plus de succès en tirait un énorme prestige et se voyait proposer des postes militaires et politiques haut placés. La mise en scène devait donc conquérir le peuple citoyen, en montrant un spectacle convaincant, elle façonnait au moins autant que le texte la représentation théâtrale.¹²⁶

Jusqu'au XIXème voire XXème siècle, la mise en scène se limite à la régie, c'est-à-dire à « l'organisation matérielle du spectacle »¹²⁷ théâtral. On pouvait alors plutôt parler de mise « sur » scène ou de « mise en espace »¹²⁸ qui se limitait à quelques placements comme l'explique le *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*¹²⁹ :

A l'âge classique, la mise en scène était impossible : les spectateurs sur le théâtre, placés sur deux ou trois rangs de chaque côté de la scène, empêchaient tout décor et tout mouvement des acteurs. [...] Jusqu'à la l'avènement de la mise en scène, monter une pièce consistait en quelques placements. Il s'agissait de régler les entrées et les sorties des comédiens et leurs places sur la scène. C'était à l'acteur principal qu'incombait cette tâche, parfois même au directeur du théâtre.¹³⁰

La mise en scène en tant que telle émerge dans le courant du XIXème siècle. Le terme se généralise et correspond alors à « l'agencement de la mise en place des acteurs, de leurs entrées et leurs sorties, préparer les effets intervenant dans l'élaboration de l'image scénique

¹²⁴ *Ibid.*, p.117

¹²⁵ « Inszenierungsstrategien », cf. FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, p.319

¹²⁶ *Ibid.*, p.319: « 441/439 v. Chr. Wurde [Sophokles] sogar zusammen mit Perikles die Strategie im Samischen Krieg übertragen – wie es heisst, wegen seiner *Antigone*. [...] Nichts belegt wohl eindrucksvoller, dass die Fähigkeit zur Entwicklung von Inszenierungsstrategien, die in einer wirkungsvollen Aufführung resultieren, als eine wesentliche Qualifikation für die Ausübung politischer und militärischer Ämter galt. »

¹²⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p.297

¹²⁸ *Ibid.*, p.210

¹²⁹ PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*

¹³⁰ *Ibid.*, p.346, article sur mise en scène et mise sur scène

et l'agencement du spectacle.»¹³¹ A ce stade, elle ne reste qu'au statut d'illustration du texte, de mise en image, en son et en mouvement d'un texte. En Allemagne, August Lewald atteste en 1837 de l'apparition dans le langage des auteurs dramatiques de la locution verbale « in die Szene setzen », du français « mettre en scène », dont il définit le sens comme suit :

‘Mettre en scène’ signifie rendre une œuvre dramatique complètement visible et perceptible afin de compléter l'intention de l'auteur par des moyens qui lui sont extérieurs et de renforcer l'impact du drame.¹³²

Au-delà de la simple régie, la mise en scène est donc bien une « mise en évidence du sens »¹³³, une proposition d'interprétation d'une œuvre et une interprétation qui doit servir celle-ci. Elle devient donc un complément indispensable au texte. Il ne s'agit pas seulement de rendre visible une action mais de laisser voir le sens profond du texte dramatique:

On passe insensiblement de la « régie », c'est-à-dire d'une ordonnance tout objective, consistant dans la description, consistant dans la description de l'animation théâtrale et des accessoires nécessaires au jeu, à ce que nous appelons actuellement « mise en scène », c'est-à-dire une interprétation personnelle suggérée par l'œuvre dramatique et coordonnant tous les éléments d'un spectacle, souvent d'après une esthétique particulière.¹³⁴

La mise en scène est donc l'interprétation d'une œuvre selon une esthétique choisie. Elle prend en ce sens, à la fin du XIX^{ème} siècle, une dimension artistique. En 1923, André Antoine, considéré en France comme le premier metteur en scène, définit effectivement la mise en scène comme « l'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par l'auteur dramatique ». Comme le note Bernhard Asmuth dans son *Introduction à l'analyse du drame*¹³⁵, avec la naissance de la représentation théâtrale et de sa mise en scène, la pièce de théâtre devient plus qu'une simple œuvre littéraire, elle est un mélange entre littérature et art plastique et grâce à la mise en scène, une œuvre d'art total¹³⁶. Gordon Craig

¹³¹ PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, p.119

¹³² „In die Szene zu setzen“ heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken.“ In LEWALD, August, *In die Szene setzen* in Klaus Lazarowicz/ Christopher Balme (éd.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, 1991, p.306-311, ici: p.306

¹³³ *Dictionnaire du théâtre*, p.211

¹³⁴ *La fabrique du théâtre*, p.120-121

¹³⁵ ASMUTH, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, Metzler, Stuttgart, 1990

¹³⁶ *Ibid.*, p.183: « Mit der Aufführung wächst das Drama über den Charakter eines rein literarischen Werkes hinaus, wird es zu einer Mischform von Literatur und darstellender Kunst, unter Berücksichtigung von Bühnenbild und musikalischen Elementen möglicherweise sogar zu jenem „Gesamtkunstwerk“, von dem Künstler und Theoretiker nicht erst seit dessen Benennung durch Richard Wagner träumen.“

dans *L'Art du théâtre* publié en 1905 fait même de la mise en scène un art en soi. Elle y est définie comme la mise en œuvre de tous les moyens techniques et artistiques afin de laisser apparaître quelque chose en soi. Elle crée une présence plutôt qu'elle ne représente quelque chose, quelque chose qui tend à enchanter, à modifier le monde¹³⁷. C'est ce que constatait également Louis Bercq de Fouquières pour qui la tendance de l'époque était à « transformer la représentation du réel en une sorte de présentation directe. »¹³⁸ La mise en scène devient donc la création d'un monde indépendant et non plus l'imitation de la vie réelle.

Antonin Artaud allait même encore plus loin: pour lui, le théâtre est la vie et la mise en scène:

non [...] le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles physiques qui se dégage de l'écrit mais [...] la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux.¹³⁹

C'est la transmission la plus directe possible de l'expérience particulière. Mais en définissant aussi le théâtre comme « le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois »¹⁴⁰, il refuse aussi la mise en scène et l'organisation préalable qu'elle sous-entend. Son « théâtre de la cruauté » est donc tout centré sur l'acteur et non la mise en scène. En ce sens, Antonin Artaud peut être considéré comme l'un des précurseurs de l'art performatif. En France, à part l'exception d'Artaud, la théorisation de la mise en scène s'arrête à peu près avec le Cartel, composé de Sacha Pitoëff, Jacques Copeau, Louis Jouvet et Gaston Batty, créé en 1927 et pour qui la mise en scène correspond à l'adoption d'

un point de vue sur l'œuvre qui lui sert de fil rouge, de fil conducteur. L'objectif est de servir le texte de l'auteur. Peu à peu, le metteur en scène prenant davantage de pouvoir, il tire la couverture et s'engage sur la voir du « dépoussiérage » des classiques. Il n'hésite pas à les revisiter, voire à les « mettre en pièces »¹⁴¹.

¹³⁷ *Ästhetik des Performativen*, p.324: « Bei Craig [meint Inszenierung] den Einsatz aller künstlerischen und technischen Mittel, um etwas als es selbst in Erscheinung treten zu lassen. [...] etwas, das seine Welt zu „verzaubern“, zu verändern vermag. [...] [Die Inszenierung] bringt die Gegenwärtigkeit dessen hervor, was sie zeigt. »

¹³⁸ BERCCQ de FOUQUIERES Louis, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Entre/vues, Marseille, 1998, p.22

¹³⁹ Cité dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p.614

¹⁴⁰ COUTY, Daniel et REY, Alain (sous la direction de), *Le Théâtre*, Larousse, Montréal, 2001, p.142

¹⁴¹ *Dictionnaire de la langue du théâtre*, p.347

Mais à l'étranger, la mise en scène est plus qu'une réinterprétation de classiques. Notamment, l'émergence des théories de la performance¹⁴² fait évoluer le concept de mise en scène. Dans les années 30 déjà, la mise en scène est pensée comme une «stratégie génératrice», comme l'explique Erika Fischer-Lichte:

Lorsque les moyens techniques et artistiques sont mis en œuvre de telle sorte qu'ils laissent apparaître l'acteur comme présent et les choses comme perçues dans un état extatique, lorsque ces moyens portent l'attention du spectateur sur leur être phénoménal voire que c'est l'être phénoménal lui-même qui se met au centre, alors ce n'est pas quelque chose d'autre que les choses qui apparaît dans ou plutôt à travers le corps de l'acteur et à travers ou dans les choses, mais ce sont les choses elles-mêmes et leur éphémère présence qui apparaissent.¹⁴³

La mise en scène présente donc des êtres humains et des éléments qui ne signifient pas le monde qui nous entoure mais se signifient eux-mêmes. Martin Seel¹⁴⁴, plus récemment, en conclut que la mise en scène est toujours la mise en scène du présent. Elle n'apporte la présence que de ce qu'elle montre. La génération de ces présences est auto-référentielle. La mise en scène crée alors des signes sans signifiés. Si le texte est le support intellectuel, la mise en scène, elle, est sa présence sensorielle. Dans les années 60-70, Wolfgang Iser étend même le concept de mise en scène à la sphère anthropologique: la mise en scène permettrait l'apparition de ce qui ne peut être présent.¹⁴⁵ La mise en scène est donc aussi un art propice à la présence de spectres, de présents absents, de morts-vivants tout comme à l'apparition sous forme abstraite et symbolique d'idées.

¹⁴² Article sur l'art performance dans *the Dictionary of art*, tome 24, édité par Jane Turner, Grove's Dictionaries, New York, 1996, p.403-404: « Descriptive term applied to 'live » presentations by artists. [...] The term 'performance' was originally adopted in the early 1970's to emphasize the fact that the work was made by artists and to distinguish such events from theatre.; the early pieces were esoteric and paradoxical and far from entertaining. The frequent use in the following decade of the term 'live art' was an attempt to explain its connections with the art world. It had connotations of theatre or entertainment, frankly admitting a new tendency towards vaudeville or cabaret [...]. »

À cause de leurs caractères souvent monstatifs, faisant appel à une certaine forme de représentation, certaines performances empruntent parfois des éléments au langage théâtral. «

¹⁴³ *Ästhetik des Performativen*, p.325: «Inszenierung wird [...] als Erzeugungsstrategie begriffen. Wenn künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, dass der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas anderes in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart.“

¹⁴⁴ SEEL, Martin, *Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs* in Früchtl/Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung*, p.53

¹⁴⁵ *Ästhetik des Performativen*, p.324: « Inszenierung gilt seiner Meinung nach gerade der «Erscheinung dessen, was nicht gegenwärtig zu werden vermag“.

Enfin, comme le souligne Erika Fischer-Lichte¹⁴⁶, la mise en scène artistique, outre sa mission monstrative et à la différence de la représentation, élabore des situations qui laisseront un espace de liberté pour des actions ou réactions non prévisibles qui relèvent du feedback entre acteurs / spectacle et spectateurs. Elle prévoit une interaction possible au lieu d'imposer l'illusion d'un monde que le spectateur regarderait au travers d'un quatrième mur, d'un écran imaginaire qui séparerait le spectateur de la scène. La mise en scène théâtrale et par extension artistique est donc l'élaboration d'un espace esthétique et intentionnel dans lequel pourront se dérouler des actions de manière dirigée mais non entièrement prévisible.

Cette dernière définition n'est cependant pas toujours applicable qu'au seul domaine théâtral. Pour ensuite différencier entre mise en scène artistique et non artistique, Erika Fischer-Lichte propose comme ultime critère la présence ou non dans la mise en scène d'une volonté de montrer qu'il s'agit bien là d'une mise en scène. Dans la mise en scène non artistique, celle-ci ne se déclare pas en tant que telle¹⁴⁷, et même au contraire elle cherche à se faire oublier.

2. La mise en scène non artistique, phénomène de société

La postmodernité est caractérisée par une morosité sous-jacente due à une évolution de nos sociétés que le sociologue Max Weber nomme « désenchantement du monde »¹⁴⁸. Ce concept correspond tout simplement à la sécularisation du monde qui apparaît après le recul des religions et croyances magiques et le progrès scientifique qui vient nous expliquer en détail les mystères qui nous entourent. En réaction à cette rationalisation extrême, la société cherche à s'inventer des illusions magiques, des féeries tout droit sorties de la sphère théâtrale. Dans son *Esthétique du performatif*, Erika Fischer-Lichte décrit le monde contemporain comme tout entier dominé par les principes de la mise en scène théâtrale:

Les arts 'non théâtraux' tendent eux aussi à privilégier le mode de la représentation théâtrale. [...] Depuis les années 60, c'est-à-dire avec le tournant performatif et d'autre part la propagation des nouveaux médias, nombre de nouvelles formes de représentations théâtrales se sont formées dans notre culture, notamment dans les domaines de la politique, du sport, du

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.331: « Inszenierungen lassen sich nach dem Kriterium unterscheiden, ob sie als Inszenierung wahrgenommen werden oder nicht. Während für künstlerische Inszenierungen meist gilt, dass sie eben unter der Bedingung zu wirken vermögen, dass sie stets als Inszenierung wahrgenommen werden [...], gilt diese Prämisse keineswegs für andere Arten von Inszenierungen. »

¹⁴⁸ Cf. Max Weber, *Le savant et le politique*, Plon, Paris, 1993, 184 p.

spectacle et de la culture festive. Ces représentations n'ont pas la prétention d'être de l'art; néanmoins elles sont perçues et mises en scène comme de nouvelles possibilités de théâtralisation et une esthétisation de notre environnement, comme des moyens d'enchanter à nouveau le monde.¹⁴⁹

Les arts 'non théâtraux' tendent eux aussi à privilégier le mode de la représentation théâtrale. [...] Depuis les années 60, c'est-à-dire avec le tournant performatif et d'autre part la propagation des nouveaux médias, nombre de nouvelles formes de représentations théâtrales se sont formées dans notre culture, notamment dans les domaines de la politique, du sport, du spectacle et de la culture festive. Ces représentations n'ont pas la prétention d'être de l'art; néanmoins elles sont perçues et mises en scène comme de nouvelles possibilités de théâtralisation et une esthétisation de notre environnement, comme des moyens d'enchanter à nouveau le monde.¹⁵⁰

Une telle évolution du concept de mise en scène artistique et par conséquent du théâtre est directement due à l'émergence de nouveaux médias, et d'un nouvel art, le cinéma, qui se charge de créer l'illusion de la réalité, de créer de la fiction. L'apparition du cinéma puis de la télévision créant une omniprésence de l'image qui supprime l'hégémonie de l'écrit, elle vole la vedette au roman et surtout au théâtre qui n'a plus l'exclusivité de la fiction. D'abord le cinéma muet vulgarise la mise en scène d'une histoire. Le procédé est très similaire que celui alors pratiqué sur les planches: le metteur en scène choisit une certaine esthétique et un message qu'il souhaite faire passer puis selon ce fil rouge, il monte son film à l'aide de décors, costumes, accessoires, de mises en lumière, en son et enfin d'acteurs dont il dirige la gestuelle, le jeu et leurs placements sur la scène du tournage. La mise en scène d'un film ressemble en ce sens beaucoup à la mise en scène théâtrale du début du XX^{ème} siècle. Une évolution se fait lorsque la technologie permet le cinéma parlant, dès 1927/1928, avec le

¹⁴⁹ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, p.316: „Auch die ‚nicht-theatralen‘ Künste tendieren dazu, den Aufführungsmodus zu privilegieren. [...] Seit den sechziger Jahren, d.h. mit der performativen Wende und andererseits mit der Ausbreitung der neuen Medien, haben sich in unserer Kultur eine Fülle neuartiger Aufführungen herausgebildet, u.a. in den Bereichen Politik, Sport, Spektakel und Festkultur. Diese Aufführungen erheben nicht den Anspruch, Kunst zu sein; gleichwohl werden sie als neue Möglichkeiten der Theatralisierung und Ästhetisierung unserer Lebenswelt, als Wege und Mittel zur Wiederverzauberung der Welt veranstaltet und wahrgenommen.“

¹⁵⁰ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, p.316: „Auch die ‚nicht-theatralen‘ Künste tendieren dazu, den Aufführungsmodus zu privilegieren. [...] Seit den sechziger Jahren, d.h. mit der performativen Wende und andererseits mit der Ausbreitung der neuen Medien, haben sich in unserer Kultur eine Fülle neuartiger Aufführungen herausgebildet, u.a. in den Bereichen Politik, Sport, Spektakel und Festkultur. Diese Aufführungen erheben nicht den Anspruch, Kunst zu sein; gleichwohl werden sie als neue Möglichkeiten der Theatralisierung und Ästhetisierung unserer Lebenswelt, als Wege und Mittel zur Wiederverzauberung der Welt veranstaltet und wahrgenommen.“

premier film véritablement parlant *Lights of New York* de Bryan Foy. C'est alors le jeu de l'acteur qui change. Comme le narre la comédie musicale *Chantons sous la pluie*¹⁵¹, on attend à présent de l'acteur qu'il ne joue non plus de manière très « théâtrale », c'est-à-dire de façon très outrée en exagérant les moindres gestes mais au contraire qu'il joue de la façon la plus authentique qui soit afin de donner l'illusion au spectateur que son personnage est une personne réelle. L'exigence d'authenticité va donc aller grandissant. Le processus cinématographique se vulgarise ensuite avec la télévision qui propose des programmes tendant tous à la plus parfaite illusion, la plus parfaite imitation de la vie. La volonté de s'approcher du réel néanmoins devient telle que la fiction s'est rapprochée de la réalité et du même coup la réalité de la fiction. Il suffit simplement de constater la présence toujours grandissante de programmes télévisuels visant à nous montrer une vie plus authentique que la vraie vie: reportages suivis de corps de métiers, de familles à problèmes, documentaires voire docu-fictions, émissions en direct et enfin le phénomène de la télé-réalité.

Bien mieux que le théâtre, la pellicule permet une plus grande illusion, une plus grande imitation de la vie. La mise en scène permettant de couper, retourner, modifier à l'infini des scènes permet aussi de coller au plus près à ce que le réalisateur pense être la vie. Mais il s'éloigne cependant fort de la spontanéité de celle-ci d'une part. D'autre part, le moindre reportage, la moindre émission de télé-réalité passant toujours avant par le montage n'est toujours que le produit de ce que son metteur en scène conçoit derrière le mot vie, authentique, vrai. La réalité proposée par les médias, puisque médiatique, n'est donc qu'une interprétation de la réalité, un point de vue sur celle-ci et non celle-ci. Pensant avoir atteint le plus haut degré de vérité, la mise en scène, étape préalable de tout rapport médiatique d'information, est devenue une condition sine qua non du mode de communication entre les hommes. Néanmoins, si les émissions et fictions qui ne sont pas en direct ont éliminé l'espace de liberté et de jeu, présent dans le théâtre, qui permet l'apparition d'actions non prévues de la part de « l'acteur » ou du spectateur, cet espace est maintenu dans les émissions en direct, comme par exemple dans le journal télévisé. Les émissions retransmises, quant à elles, poussent souvent le vice jusqu'à ne pas couper les séquences où l'imprévu s'est produit. La spontanéité de la vie est ainsi imitée.

La mise en scène comme élaboration d'un espace esthétique et intentionnel dans lequel pourront se dérouler des actions de manière dirigée s'applique donc très bien à ce que nous proposent les médias. Tout comme au théâtre, la mise en scène médiatique peut même laisser

¹⁵¹ *Chantons sous la pluie* (V.O. : *Singing in the rain*), de Stanley Donen, 1952

un espace de liberté et de jeu, comme par exemple dans un débat politique, une fête populaire médiatisée ou un tournoi de sport. Mais à la différence des mises en scène artistiques, ces émissions ne prétendent pas être mises en scène, bien au contraire, elles tendent à nous faire vivre l'émotion reconstituée et en quelque sorte voyeuriste de l'homme saisissant la vie, l'événement en direct, sur le fait. Dans *Le JT, mise en scène de l'actualité à la télévision*¹⁵², Roger Bautier analyse le journal télévisé comme un carrefour de discours et la mise en scène de celui-ci comme le processus de transformation d'un fait en information, puis parfois d'une information en un événement. Il souligne que le reportage vise à donner à voir « le feuilleton de la vie et procurer [...] divertissement et émotions. »¹⁵³, fonction attribuable au théâtre classique. Le JT dramatise l'événement et n'utilise jamais un vocabulaire neutre. Roger Bautier parle d'« atmosphère idéologique » et précise que si en général l'image est vraie, c'est le discours sur elle qui la déforme. C'est donc une langue mythique, au sens barthien¹⁵⁴ du terme, à laquelle nous avons à faire, cette même langue qui est aussi l'un des objets majeurs de la critique d'Elfriede Jelinek sur laquelle se base son processus d'écriture. Si les images sont vraies, elles sont néanmoins montées dans un certain enchaînement et prises sous un certain angle, donc déjà mises en scène. Par rapport à cette réflexion, Bautier conclut :

Ne faut-il pas plutôt, pour compléter la réflexion sur le statut des images, partir de l'idée que toute pratique sociale fait l'objet d'une mise en scène et que la mise en image est la mise en scène d'une mise en scène?¹⁵⁵

Dans tous ces cas, la mise en scène est définitivement non artistique en ce qu'elle ne cherche pas à faire part de sa présence. Pourtant, elle est bien présente et même au fondement même de notre société actuelle basée sur la communication à travers différents médias (radio, télévision, internet).

Guy Debord, dans *La Société du Spectacle*¹⁵⁶ en fait même le paradigme de notre société :

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement

¹⁵² MIEGE Bernard dir., *Le JT, mise en scène de l'actualité à la télévision*, INA/ La Documentation Française, Paris, 1986, 250 p.

¹⁵³ *Ibid.*, p.23

¹⁵⁴ BARTHES Roland, *Mythologies*, Points Seuil, Paris, 1992, p.181 : « Le mythe est une parole. [...] Le mythe est un système de communication, c'est un message. »

¹⁵⁵ MIEGE Bernard dir., *Le JT, mise en scène de l'actualité à la télévision*, p.35

¹⁵⁶ DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Champ Libre, Paris, 1971, 170 p.

vécu s'est éloigné dans une représentation. [...] Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des images. ¹⁵⁷

Le spectacle, c'est donc précisément notre nouveau mode de communication. Debord voit dans le spectacle et par conséquent dans sa structuration préalable qu'est la mise en scène une nouvelle forme d'idéologie de nos sociétés :

Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant. ¹⁵⁸

La mise en scène comme base de la communication participe donc totalement du préformatage idéologique de ce que les médias vendent ensuite comme de l'objectivité. La mise en scène néanmoins n'exclut pas le réel, elle le déforme. Elle inaugure donc le règne de l'apparence:

Le spectacle est *l'affirmation* de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie; comme une négation de la vie qui *est devenue visible*. ¹⁵⁹

Tout ne devient plus qu'image, reflet. Et comme l'ajoute Günther Anders, au cours de ses réflexions sur la télévision dans *L'obsolescence de l'homme*¹⁶⁰, l'interaction entre le (télé)spectateur et le spectacle télévisuel est impossible. Il explique que la seule expérience sensible qui reste est celle du « mur d'images », livré à domicile à l'état liquide, imperceptible comme jugement et inaccessible à la critique. De ce fait, il nous devient impossible de distinguer réalité et représentation. La seule réalité est celle qui, susceptible de se mettre en scène, apparaît comme image.

La mise en scène du spectacle, comme nous l'avons définie plus haut, ne tend plus qu'à faire apparaître, qu'à représenter ce qui ne peut être présent, c'est-à-dire la vie réelle. La mise en

¹⁵⁷ *Ibid.* p.9-10

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.10-11

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.12

¹⁶⁰ ANDERS, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen, Band II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, H. Beck, Munich, 1980, p.252-256

scène est alors le processus qui mène à montrer une vie morte ou niée. Cette négation touche alors aussi l'individu et sa liberté, étant lui aussi pure mise en scène:

L'agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l'individu, l'ennemi de l'individu en lui-même aussi évidemment que chez les autres. Passant dans le spectacle comme modèle d'identification, il a renoncé à toute qualité autonome pour s'identifier lui-même à la loi générale de l'obéissance au cours des choses.¹⁶¹

Cette omniprésence du spectacle et donc de sa mise en scène est pour Debord également le signe de l'omniprésence du caractère idéologique de la communication comme rapport social premier de notre société actuelle, la société postmoderne:

Le spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie.¹⁶²

Jean Baudrillard fait le même constat d'une société ayant pour mécanisme fondamental la mise en scène. Dans *La Société de consommation*¹⁶³, manifeste sur la société postmoderne et ses fondements, il compare notre société à un *drugstore* dans lequel se juxtaposent et s'amalgament les marchandises si bien que nous avons alors à faire à une « néo-culture généralisée, où il n'y a plus de différence entre une épicerie fine et une galerie de peinture, entre *Play-Boy* et un *Traité de Paléontologie* »¹⁶⁴.

Les différences de catégorie s'estompent et la vie s'unifie et perd alors tout sens :

Dans la substance de la vie ainsi unifiée, dans ce digest universel, il ne peut plus y avoir de *sens*. [...] Seule règne l'éternelle substitution d'éléments homogènes. Plus de fonction symbolique : une éternelle combinatoire d'« ambiance », dans un printemps perpétuel.¹⁶⁵

Cette disparition de la fonction symbolique et de la transcendance, d'un signifiant représentant un signifié, annonce alors le règne des signes sans signifiés. Le signe ne fait plus que se signifier lui-même. De même qu'Erika Fischer-Lichte soulignait comme fondement de

¹⁶¹ *La Société du spectacle*, p.43

¹⁶² *Ibid.*, p.166

¹⁶³ BAUDRILLARD, Jean, *La Société de Consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1974, 316

p.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.22

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 26

la mise en scène actuelle l'auto-référentialité, Baudrillard souligne la présence du même principe dans notre perception du réel :

Le réel, nous le consommons par anticipation ou rétrospectivement, de toute façon à distance, distance qui est celle du signe.¹⁶⁶

Cette distance, c'est précisément la médiation que représente la mise en scène des images, de la réalité transformée en information. Cette mise en scène permet à notre société de conjurer par les signes du réel la réalité, c'est-à-dire la faire surgir et la capter à travers des signes mais aussi l'invoquer pour la nier et la refouler. Baudrillard conclut :

Ce que nous consommons alors, ce n'est pas le spectacle ou telle image en soi : c'est la virtualité de la succession de tous les spectacles possibles- et la certitude que la loi de succession et de découpage des programmes fera que rien ne risque d'y émerger autrement que comme spectacle et signe parmi d'autres.¹⁶⁷

La mise en scène du monde, des images, de l'histoire, assure donc par la production continue de spectacles, qui sous toutes ses formes continue toujours à être divertissement¹⁶⁸ (même contraint), la neutralisation et la banalisation de la réalité. Elle crée un écran protecteur entre l'homme postmoderne et le monde. La réalité n'existe alors plus que sur le mode tautologique¹⁶⁹.

En cherchant à cacher sa présence, la mise en scène non artistique qui va de pair avec l'expansion des média de masse, mène à l'effacement des frontières entre le spectacle et la réalité.

Afin d'identifier l'étendue du concept de mise en scène dans les pièces d'Elfriede Jelinek, celle-ci sera analysée sous ses différentes acceptions.

La première partie de cette thèse montrera comment, par la déconstruction des signes de la mise en scène théâtrale moderne (telle que décrite plus haut jusqu'à Antonin Artaud), l'auteur propose une refonte de la mise en scène et donc des codes théâtraux. Cette démystification de l'ère théâtrale moderne se fera à la lueur de l'ouvrage de Peter Szondi,

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.30

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.187

¹⁶⁸ C'est le principe aussi du *fun-system* analysé plus avant dans le livre : « L'homme-consommateur se considère comme *devant-jour*, comme une *entreprise de jouissance et de satisfaction* », p.112

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.198 : « La réalité n'est plus que le modèle qui se parle lui-même. »

*Théorie du drame moderne*¹⁷⁰, dans lequel l'auteur expose les caractéristiques du théâtre moderne à travers les grands dramaturges de cette époque (Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tchekhov, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann ou encore Bertolt Brecht).

La deuxième partie se concentrera elle sur la démythification (au sens barthien) de l'omniprésence de la mise en scène non artistique comme paradigme de notre société postmoderne. Ce phénomène sera exposé à l'aide de deux penseurs de la postmodernité: Guy Debord qui conçoit la société postmoderne entièrement centrée autour de l'idée de spectacle¹⁷¹ et Jean Baudrillard qui explique les processus induits par la spectacularisation médiatique. Le théâtre de Jelinek se présente ici comme un métamédia un média qui parle sur les médias, phénomène perçu par Emmanuel Béhague comme une caractéristique du théâtre contemporain germanophone¹⁷². Afin de rendre plus concrètes ces réflexions et partant de ces critiques de la notion de mise en scène effectuées par Elfriede Jelinek, la troisième partie dégagera, à l'aide d'exemples de mises en scène, les grands principes de la théâtralité des pièces qui permettent de penser et élaborer la mise en scène des pièces de théâtre de l'auteur.

¹⁷⁰ Peter Szondi, *Theorien des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, 169 p.

¹⁷¹ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Champ Libre, Paris, 1971, 170 p.

¹⁷² BEHAGUE, Emmanuel, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2006, 349 p.

1. De la théâtralité des pièces d'Elfriede Jelinek: la mise en scène dans le texte

Un texte théâtral se compose en règle générale des répliques des personnages et des didascalies. Chez Elfriede Jelinek, ces deux éléments ne cohabitent jamais de manière cohérente. C'est l'affrontement de plus en plus violent entre ces deux piliers de l'écriture théâtrale qui stigmatisent l'évolution théâtrale de ses drames.

Si, par la suite, l'analyse ne concernera plus que les pièces postérieures à *Au Pays. Des Nuées*, il semble néanmoins nécessaire de formuler la conception jelinekienne de la mise en scène telle qu'elle se dégage de ses toutes premières pièces. *Au Pays. Des Nuées* marque une césure dans la production théâtrale de l'auteur : pièce de 1988, constituée d'un seul bloc, sans aucune indication scénique, ni découpage, ni personnages, formée d'un tissu de voix, d'un « nous », elle repose un montage de citations, allant de Hölderlin à la RAF, autour des idées de patrie et de cohésion nationale. Avec *Au Pays. Des Nuées*, on entre dans une nouvelle définition du théâtre.

Pour l'analyse des premières pièces, il sera fait un usage prudent des paratextes écrits par l'auteur elle-même (tels que *Je voudrais être légère*, *Sens : indifférent. Corps : inutile* ou encore plus récemment *Theatergraben*) dans lesquels elle édicte des programmes radicaux pour une réformation du théâtre, dont l'extrémisme se mesure au nombre de points d'exclamation, d'interrogation, par l'utilisation de l'écriture en majuscules ou encore par le ton autoritaire de l'auteur¹⁷³. La valeur programmatique de ces textes prend donc une dimension théâtrale à travers ces affirmations *ex cathedra*. C'est cet aspect dramatique qui oblige le lecteur à se poser la question du genre: Elfriede Jelinek disserte-t-elle sérieusement sur le théâtre ou joue-t-elle la comédie? Cette ambiguïté se répercute dans la réception qu'en ont fait plusieurs artistes: notamment Ulrike Ottinger, réalisatrice et metteuse en scène, qui monte en 1986, dans le cadre du festival *steirischer herbst*, *Désir & Permis de conduire* : spectacle théâtral dans lequel elle intègre des extraits de *Je voudrais être légère* et de *Sens: indifférent. Corps: inutile*, deux textes effectivement publiés dans le même volume que *Désir*

¹⁷³ Par exemple, dans *Je voudrais être légère*, traduit par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, in *Désir & permis de conduire*, p.11-12 : « Qui est le chef ! Prétentieux que vous êtes! Disparaissez! [...] Ou alors on répète à l'infini la même chose (filmage d'une représentation secrète que nous autres humains, n'avons le droit de voir que dans SA SEULE ET UNIQUE REPETITION), ou bien nous on ne fait pas deux fois la même chose. »

& *Permis de conduire*. Et en effet, la différence structurelle entre *Désir & Permis de conduire* et les autres sources sont assez minces: dans tous les cas, il s'agit de longs textes ou monologues prosaïques qui correspondent à une réflexion argumentée ponctuée d'exclamatives et d'interrogatives¹⁷⁴. Néanmoins, dans *Désir & Permis de conduire*, il est facile de reconnaître un texte fictif dans lequel une femme vieillissante s'adresse à son amant pour tenter de le reconquérir, tandis que les autres textes traitent eux directement de dramaturgie, en abordant des points essentiels tels la place de l'acteur et de son jeu et la mise en scène. Quoique ces textes soient classés, dans la bibliographie publiée par Pia Janke en 2004, dans la catégorie de « prose courte » (Kurzprosa), il faudra néanmoins prendre en compte leur dimension théâtrale. Les descriptions du théâtre traditionnel y sont en effet pleines d'ironie et appellent à être jouées¹⁷⁵. D'autre part, ces monologues d'un auteur théâtral, d'une femme ne permettent cependant pas de les considérer comme autobiographique ou non-fictif tant la langue employée reste à la fois vague et virulente. Ces textes seront donc utilisés avec circonspection, en en considérant la dimension artistique.

Une rupture dans son écriture théâtrale s'opère donc à partir d'*Au Pays. Des Nuées* : les pièces de théâtre ne sont alors plus sujettes à une action, ni à un découpage en personnages. La notion d'individu et de déroulement d'une histoire disparaît pour faire place à un flot de voix qui s'entremêlent et dont le seul nœud d'intrigue serait de réussir à répondre à la question: « Qui parle ? »¹⁷⁶.

On peut encore, et il s'agit là encore d'une simple suggestion, voir une deuxième césure dans l'œuvre théâtrale d'Elfriede Jelinek à partir de *Bambiland* (2004): en effet les pièces *Bambiland*, *Babel*, *Über Tiere* et *Ulrike Maria Stuart* (d'après les extraits publiés sur le site Internet d'Elfriede Jelinek) laissent entendre des voix plus différenciées.

¹⁷⁴ *Désir & permis de conduire*, p.80 : « Pourquoi donc crier? Que semez-vous comme de la graine? Pourquoi vous hâtez-vous avec les autres femmes de renommée, quelle direction indique votre mémoire? Elle ne peut pas indiquer un lieu que vous n'avez encore jamais visité! »

¹⁷⁵ *Je voudrais être légère*, p.10 : « « Chacun peut être un autre et être représenté par une tierce personne qui peut être identique à une quatrième sans que ça frappe quelqu'un. Dit un homme. Dit la femme. Arrive un cheval chez le dentiste et il raconte une blague. Je ne veux pas vous connaître. Au revoir. »

¹⁷⁶ Reprenant une interview d'Elfriede Jelinek dans laquelle l'auteur pose le problème de son oeuvre en ces termes, Evelyn Annuss consacre son livre *Elfriede Jelinek: Theater des Nachlebens* à cette question.

1.1. Indications scéniques des premières pièces: métatextes parodiques de la modernité

L'auteur dramatique, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, occupe une place disproportionnée au sein du spectacle théâtral, composant certes les répliques des personnages mais aussi de nombreuses indications scéniques visant à servir de mise en scène de placement des acteurs. Elfriede Jelinek, héritière de Brecht et de la tradition satirique viennoise, livre, au début de sa carrière, une série de pièces dont les didascalies ont avant tout une fonction parodique et critique.

Briser l'illusion : un théâtre de la démystification

Elfriede Jelinek n'a jamais caché ses tendances politiques et il est indéniable que celles-ci aient du moins influencé les débuts de sa carrière d'auteur théâtral. En 1974, elle entre au Parti Communiste Autrichien (KPÖ) pour le quitter en 1991, dégoûtée par le peu d'intérêt porté par le parti pour la culture elle-même, au-delà de sa dimension propagandiste¹⁷⁷. Proche des théories communistes et adepte d'une critique acerbe de la société bourgeoise, Elfriede Jelinek s'inspire beaucoup, dans ses premières pièces, des théories sur le théâtre de Bertolt Brecht d'une part, d'autre part des théories sur le mythe de Roland Barthes. A ce propos, Catherine Mazellier-Grünbeck résume:

Oltre le matérialisme historique marxiste, c'est la lecture de Roland Barthes qui va fournir à Elfriede Jelinek les outils d'analyse pour démonter les rouages des discours de pouvoir que l'auteur de *Mythologies* qualifie de « mythes », le mythe étant selon lui une parole, et une parole « dépolitisée », au sens fort de « politique », c'est-à-dire de l'« ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde ». Le mythe évacue le réel : dans la société bourgeoise, il est constitué « par la déperdition de la qualité historique des choses ». ¹⁷⁸

¹⁷⁷ A ce propos, on peut citer le commentaire écrit par Pia Janke dans le cadre de la publication scientifique *Elfriede Jelinek und Österreich. Die Nestbeschmutzerin*: <http://www.literaturhaus.at/buch/fachbuch/rez/jankejelinek/> : „Ganz offensichtlich hat Jelinek den Eintritt in eine "wirklich proletarische Partei" nach ihrer maoistischen Anfangsphase als Konzession an das Realitätsprinzip verstanden, gleichzeitig aber schon früh erkannt, dass die Kultur in der Partei kein hohes Ansehen genieße und man sich um sie nur dann bemühe, "wenn sie für die Öffentlichkeit gebraucht" wird. Am Ende deutet sie ihre langjährige Mitgliedschaft nur mehr als "Demutsgeste" einer "nützlichen Idiotin".“

¹⁷⁸ Catherine Mazellier-Grünbeck, *Le théâtre d'Elfriede Jelinek : de la maison de poupée à la tour de Babel*, in *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, éd. par Gérard Thiériot, 2007, p.69

En conséquence, la critique jelinekienne s'oriente fondamentalement contre le drame moderne et se cristallise autour de l'opposition à la règle de la vraisemblance et donc à la mimèsis¹⁷⁹:

La vraisemblance est un concept qui est lié à la réception du spectateur, mais qui impose au dramaturge d'inventer une fable et l'illusion de la vérité. Cette exigence du *vraisemblable* (selon le terme moderne) remonte à la *Poétique* d'Aristote. [...] Selon Aristote: « Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est le propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité. »¹⁸⁰

Si le spectateur se reconnaît dans le personnage et ses actes, la dimension morale de la pièce pourra lui être plus facilement transmise. La vraisemblance est à mettre en lien avec le réel et le vrai, néanmoins elle diffère de ces deux notions. Boileau souligne que «le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ». Le vraisemblable est donc bien plus le reflet de l'image que le public, l'auteur comme représentant des valeurs de la société, se fait du réel et du vrai. Le vraisemblable peut en ce sens devenir plus réel que le réel¹⁸¹. Il n'est donc qu'une illusion et par essence un mensonge. Elfriede Jelinek dans son texte *Theatergraben* s'insurge violemment contre ceux qui prétendent pouvoir imiter le réel:

Qui connaît si bien le monde qu'il serait en mesure de le reproduire? Pas moi, en tout cas. Vous non plus d'ailleurs, peut-être le croyez-vous mais vous ne le connaissez pas. Il ne vous montre qu'un certain profil. Pourquoi alors le théâtre devrait-il tenter de le faire, lui qui ne connaît rien à rien et ne fait que créer qu'à partir de ce que les spectateurs croient connaître? [...] Qu'exige-t-on sans arrêt? Que la réalité soit reproduite? Alors que tout habitué du théâtre jette sa réalité, qu'il ne connaît absolument pas, sur les personnages dont il ne sait rien, parce qu'il ne peut rien savoir, parce qu'il ne veut rien savoir sur rien. Tout ce qu'il veut, c'est se divertir.¹⁸²

¹⁷⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p.207 : « La *mimèsis* est l'imitation ou la représentation d'une chose. [...] Dans la *Poétique* d'Aristote, la production artistique (*poiesis*) est définie comme imitation (*mimèsis*) de l'action (*praxis*). »

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 406

¹⁸¹ Le lien entre illusion théâtrale et hyperréalité comme paradigme de la société postmoderne sera mis en évidence en deuxième partie. A noter: l'hyperréalité se caractérise par une amélioration du réel, la création d'un monde illusoire où l'imitation du réel atteint un tel degré de perfection qu'elle dépasse la réalité.

¹⁸² Extrait de *Theatergraben*, texte publié en 2005 sur Jelinek-homepage dans la rubrique „Zum Theater“ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „Wer kennt schon die Welt so gut, daß er sie abbilden könnte? Ich jedenfalls nicht. Sie aber auch nicht, Sie glauben es vielleicht, aber Sie kennen sie nicht. Sie zeigt Ihnen immer nur ein bestimmtes Gesicht. Warum sollte also das Theater es versuchen, das gar nichts kennt, sondern nur aus dem schöpft, was die Zuschauer zu kennen glauben? [...] Was wird denn da immer verlangt? Daß Wirklichkeit abgebildet wird? Da doch jeder einzelne Theater-Wiedergänger im Publikum seine

Si, dans ce texte de 2005, la colère (jouée ?) d'Elfriede Jelinek s'exprime aussi à l'encontre du public passif, la critique théâtrale de Jelinek, pendant sa première phase (1979-1988), tourne essentiellement autour de l'acteur et de son jeu, premier élément de l'illusion sur scène. Ce déplacement de la critique vers le spectateur, accusé de complicité avec les metteurs en scène de l'illusion est symptomatique de l'évolution de sa conception théâtrale. Durant la première période (1979-1988), Elfriede Jelinek écrit les pièces suivantes : *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, *Clara S.*, *Burgtheater*, *Maladie ou femmes modernes* et *Président Vent du Soir*. A partir des textes théâtraux de ces pièces sera dégagé comment la mise en scène, telle que définie jusqu'à Antonin Artaud, est utilisée, critiquée, déformée par Jelinek. Dans ce cadre sera analysé le traitement des indications scéniques concernant la mise « sur » scène de la pièce puis le rôle imparti à l'acteur. Enfin, il sera fait une place particulière au traitement de l'action et de l'histoire dans les premières pièces. Cette analyse comparative et chronologique doit permettre de montrer vers quels principes théâtraux Elfriede Jelinek a évolué au fil de ses pièces de théâtre, aussi d'expliquer la rupture que représente *Au Pays. Des Nuées*.

1.1.1. Mise en scène et théâtre moderne

La désignation du drame comme genre théâtral n'entre en vigueur qu'au XVIII^{ème} siècle, devenant la forme majeure du théâtre moderne:

A mi-chemin entre la tragédie et la comédie, le drame [...] se propose de se dégager des normes classiques en ne succombant ni à l'enflure de la tragédie, ni à la gaieté exagérée de la comédie. Sa situation dans le « juste milieu » lui a valu l'appellation de tragédie bourgeoise. Dans un langage naturel, le drame se doit de peindre les incidents ordinaires de la vie.¹⁸³

La vraisemblance en est donc la pierre angulaire. Cette « tragédie bourgeoise » s'adresse, comme l'indique son nom, à un public bourgeois. D'un point de vue marxiste, le drame comme courant dominant du théâtre à partir de la fin du XVIII^{ème}, est aussi le théâtre de la classe dominante qui impose ici, sous la forme du divertissement théâtral, les valeurs de son système social et par là sa morale. Communiste de conviction, la jeune auteur théâtrale

Wirklichkeit, die er gar nicht kennt, auf diese Figuren schmeißt, von denen er nichts wissen kann, weil er gar nichts wissen kann, weil er über nichts etwas wissen will. Sich unterhalten, das will er. »

¹⁸³ Agnès Pierron, *La Langue du théâtre*, Le Robert, 2003, p.188-189

Elfriede Jelinek emprunte, dès *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, un chemin qui se veut en décalage puis rupture avec ce théâtre moderne représenté par le drame sous ses différentes formes. Même si les premières pièces gardent encore des éléments structurels traditionnels du drame, ces éléments font déjà l'objet d'une remise en question. Dans ce cadre, les indications scéniques jouent un rôle représentatif dans la mise en place d'un nouveau théâtre sur scène.

Le rapport qu'établit la dramaturge à ces métatextes dans ses premiers textes théâtraux s'établit sur le mode critique: quels éléments de critique de la mise en scène comme régie dans le drame sont présents? La mise en scène proposée transmet-elle un message, une interprétation? A quoi sert-elle? Soutient-elle le propos? Le contredit-elle?

La mise en scène est avant tout mise « sur la scène », c'est-à-dire organisation matérielle du spectacle théâtral. Elle est également conçue comme illustration du texte théâtral. A partir du XX^{ème} siècle, elle est également une interprétation de l'œuvre, elle permet de « laisser voir le sens profond du texte ». Enfin, elle crée une présence plutôt qu'elle ne représente quelque chose, quelque chose qui tend à enchanter, à modifier le monde.

La critique s'exercera donc essentiellement sur les deux conceptions de la mise en scène comme mise en espace et mise en évidence du sens. Il faudra également voir quelle place est laissée aux deux autres conceptions plus tardives: mise en scène comme interprétation et création de présences plutôt que représentation.

Pour la critique d'une mise en espace, on observera les éléments suivants : éléments visuels (placements, costumes, décor, accessoires, lumière) et éléments sonores (musique et bruitages). Les éléments relevant de l'acteur proprement dit seront étudiés dans le chapitre suivant.

Comme le montrent les références intertextuelles des premières pièces, c'est au théâtre du début du siècle que s'attaque Elfriede Jelinek¹⁸⁴. Celui-ci ne tient compte ni des trois unités, ni de la stricte séparation entre comique et tragique. Le but du drame est d'émouvoir le spectateur et de satisfaire ses exigences morales au travers des personnages et de l'intrigue. C'est donc un théâtre conventionnel, conforme aux attentes du spectateur.

Il en va tout autrement des pièces d'Elfriede Jelinek et ce dès *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*. L'aspect anti-conventionnel des premières pièces doit d'abord beaucoup à la

¹⁸⁴ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983, p.13: « Le drame de l'époque moderne a vu le jour à la Renaissance. C'est à l'homme, venu à la conscience de lui-même au moment de la désintégration de la vision médiévale du monde, que l'on doit d'avoir eu l'audace spirituelle de construire la substance de l'œuvre, dans laquelle il voulait se saisir et se refléter, par la seule reproduction des relations interhumaines. »

théorie du théâtre épique de Bertolt Brecht. Sur cette notion d' « épique », Philippe Ivernel précise:

Aux sources mêmes de la poétique occidentale, chez Aristote, les deux catégories de l'épique (imiter en racontant) et du dramatique (imiter en agissant) ne sont pas suffisamment éloignées l'une de l'autre pour que la philosophie ne puisse affirmer : « Une bonne épopée équivaut à une tragédie en puissance.¹⁸⁵

Néanmoins, le dramaturge oppose les concepts en se basant sur une « refonctionnalisation du spectacle : l'effet de distanciation »¹⁸⁶. Dans son théâtre, ce ne seraient non plus les actions (et le déroulement de celles-ci, c'est-à-dire la résolution de l'intrigue, le dénouement) qui détiendraient le sens (moral, esthétique, politique) de la pièce mais la manière selon laquelle l'histoire est narrée.

Le discours, le commentaire sur les personnages et sur l'action importe alors plus que les faits en eux-mêmes. C'est ce qu'explique André Degaine dans son *Histoire du théâtre dessinée*: « L'acteur épique raconte son rôle plus qu'il ne l'incarne: le spectateur ne s'identifie plus au personnage, il le juge »¹⁸⁷. Les pièces de Brecht se veulent en ce sens des pièces « didactiques » : elles tendent à développer notre sens critique, à apprendre à analyser ce que l'on nous montre en prenant de la distance par rapport à ce qu'on nous présente. Cette prise de distance s'opère surtout grâce à l' « effet de distanciation » qui doit empêcher le processus d'identification du spectateur au personnage. Ce théâtre critique cherche à casser l'illusion théâtrale, à la base de l'identification, par divers biais révélant l'artificialité du spectacle théâtral présenté: « Il faut [...] éviter le quatrième mur [...], bannir l'obscurité dans la salle [...], éviter tout ce qui contribue à l'illusion du réel. »¹⁸⁸. Le but du théâtre n'est plus la création d'une fiction mais la destruction de la déconstruction des principes sur lesquels elle s'appuie. Aussi l'effet de distanciation, depuis Brecht, se double d'une dimension politique:

Chez Brecht, la distanciation n'est pas seulement un acte esthétique, mais politique : l'effet d'étrangeté ne s'attache pas à une perception nouvelle ou à un effet comique mais à une désaliénation idéologique (*Verfremdung* renvoie à *Entfremdung*, aliénation sociale [...]). La

¹⁸⁵ Philippe Ivernel, article sur le « théâtre épique » in *Dictionnaire encyclopédique de théâtre*, édité par Michel Corvin, Bordas, 1995, p.320

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.321

¹⁸⁷ *Histoire du théâtre dessinée*, p.346

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.347

distanciation fait passer du plan du procédé esthétique à celui de la responsabilité idéologique de l'œuvre d'art.¹⁸⁹

Quelles conséquences la théorie brechtienne du théâtre épique a-t-elle sur la mise en scène ? André Degaine donne l'exemple d'une esquisse de scénographie comme « science et art de l'organisation de la scène et de l'espace théâtral »¹⁹⁰ réalisée par l'auteur lui-même pour une pièce imaginaire:

Les costumes sont réalistes (matières rudes, usure artificielle), de même que les décors et meubles touchés par les acteurs... Un arbre, au loin, est stylisé, le panneau du fond abstrait. Le cyclorama (le « contenant ») suggère l'environnement (éloigné) du « contenu » : des costumes de cour (alors que des villageois sont en scène). Halte à l'illusion : projecteurs apparents, rideau (« tympan ») à mi-hauteur (laissant voir les changements de décor). En haut : écran pour ... de diapositives (citations, dates, documents).¹⁹¹

Sur la scène d'un théâtre inspiré de Brecht, on peut donc s'attendre à une toile de fond stylisée, un rideau visible ou un quelconque élément nous rappelant que nous sommes bien dans un théâtre, possiblement un écran pour projection (explicative, complémentaire) mais des costumes réalistes.

Il faudra voir jusqu'à quel point la mise en scène telle qu'imaginée par Elfriede Jelinek pour ses premières pièces se rattache à ces grands principes.

Néanmoins, la filiation de Jelinek avec Brecht a ses limites: si elle s'inspire de ce dramaturge, elle prend également ses distances par rapport à lui et ce ouvertement, notamment dans une série d'essais critiques sur Brecht publiés sur son site Internet sous la rubrique *Zu Brecht*. Dans le texte *Alles oder nichts (Tout ou rien)*, Elfriede Jelinek critique avec virulence le côté réducteur de son esthétique théâtrale. A son sens, les pièces de théâtre de Bertolt Brecht insistent trop lourdement sur l'interprétation à donner à sa pièce, ne laissant aucune place à la polysémie.¹⁹² Pour Elfriede Jelinek, le signifié du signifiant est chez Brecht

¹⁸⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p.99, article sur la « distanciation ».

¹⁹⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p.314

¹⁹¹ *Histoire du théâtre dessinée*, p.347

¹⁹² *Zu Brecht, Alles oder Nichts*, 5.2.1998, <http://www.elfriedejelinek.com/>: „Ich habe mit dem Werk Brechts immer meine Schwierigkeiten gehabt, und zwar wegen eines wie soll ich sagen selbstgewissen Reduktionismus, der seinen Gegenstand, wie einen Dauerlutscher, von allen Seiten her abhobelt, zuschleift, zuspitzt, bis das Gespenst eines Sinns den Mündern der Schauspieler, der die Gedichte Lesenden entschlüpft und dann, unrettbar, verschwindet. Das ist ein Werk, das aus der Gefahr kommt, dem deutschen Nazismus, doch, und das ist groß an Brecht: So wie er seinen Gegenstand entwickelt, ist das keine Gefahr der Existenz schlechthin, die den Menschen von seinem Geschick her gefährdet und die Entbergung (des Menschen wie seiner Hervorbringungen - Kunst!) notwendig wieder zur Gefahr macht, etwa im Heidegger'schen Sinn, sondern diese Gefährdung durch ein Raub- und Mordsystems wird in all seinen Ursachenzusammenhängen analysiert und

trop clairement indiqué à l'aide d'oppositions systématiques à la limite du caricatural (pauvre/riche, bon/mauvais, bête/intelligent, conscient/inconscient). Le processus didactique mis en œuvre par l'utilisation démonstrative de l'effet de distanciation est trop pédagogique, trop explicite et perd ainsi de sa force critique. En bref, le théâtre brechtien manque à son goût cruellement de subtilité¹⁹³. Elfriede Jelinek ajoute ensuite que l'emploi de systèmes symboliques (derrière un personnage, une action, se cache une idée) doit servir à montrer l'omniprésence du fascisme dans la société. Elle se situe donc plus dans une logique dénonciatrice : la critique n'est pas là pour imposer des solutions. Est également suggéré que la critique du fascisme est pour elle le but ultime d'un théâtre non dramatique¹⁹⁴.

Il transparaît donc qu'Elfriede Jelinek s'inspire, du moins au début, des règles brechtiennes en donnant une importance certaine au symbolisme. D'autre part, on peut s'attendre à ce que son théâtre soit fortement basé sur la multiplicité de significations, propre à suggérer des liens sans pour autant les imposer et imposer par là au spectateur une seule interprétation des pièces. Ces relations entre effet de distanciation, symbolisme et polysémie sont perceptibles dans les mises en scènes proposées de ses premiers textes théâtraux.

1.1.2. Mise en espace et satire

Pour remettre en question le modèle dramatique moderne dont elle se méfie en raison de ses convictions politiques, la jeune Elfriede Jelinek semble choisir, dans ses premières pièces, la voie de la parodie satirique:

Imitation dans un style bouffon d'une œuvre sérieuse [,] [...]la parodie joue, dans l'inversion des valeurs et de leurs dérisions, sur un œuvre connue.[...]Par un jeu de décalages entre les

benannt, und dann wird noch mit einem Zeigestock drauf gezeigt, dies ist der Kopf der Gefahr und dort ist ihr Schwanz. Man muß sie immer beim Kopf erwischen, diese Schlange.“

¹⁹³ *Ibid.*: „Allerdings, wenn man diese sogenannten Verbesserungen genauer überprüft, merkt man wieder: Es ist nicht Besserwisserei, die dahintersteckt, wenn der Autor den Stift ansetzt, sondern offenkundig eine Notwendigkeit, also eine wieder zutiefst verinnerlichte Schöpfungswut, die Brecht diese Späne, wie er sie sieht, abhobeln läßt, [...] in einem existentiellen Sinn, damit diese Bewegung des Unnötiges Entfernen eine Vereinigung werde, eine Vereinigung der Funktion und der Bezeichnung zu einem Dritten, das dann seinen Namen und seinen Begriff bekommt, damit man von ihm einen, und zwar den einzigen Begriff bekomme, der möglich ist. Keine Mißverständnisse bitte! [...] Um dies zu erreichen, läßt Brecht Oppositionen, größtmögliche, gegeneinander antreten, Arm und Reich, Gut und Böse, Dumm und Klug, Bewußt und Unbewußt, etc.“

¹⁹⁴ *Ibid.*: „Kunst [...]. DEMERITT, Linda C., *Staging superficiality. Elfriede Jelinek's "Ein Sportstück"* in *Postwar Austrian theater*, p.266] muß diese exemplarischen Gegensätze immer wieder in einer letzten Funktion aufgehen lassen, in der das größte Extrem, das unsere Zeit kennt, der deutsche Faschismus, einmündet in jede Zeit und jeden Ort. »

registres de l'écriture, les situations, les milieux sociaux, la parodie provoque l'implosion de l'œuvre qui voit ses procédés dévitalisés, réduits par la contrefaçon à de simples ficelles.¹⁹⁵

C'est ce qu'indiquent d'entrée l'intertextualité de certains titres comme *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari ou Soutiens des sociétés*, double référence à Ibsen ou encore *Président Vent du Soir*, en référence à Johann Nestroy. Au fil des pièces, différents auteurs sont parodiés ou pastichés, tous grandes figures du théâtre moderne, la modernité s'étendant du XIX^{ème} siècle à la moitié du XX^{ème}. Les indications scéniques ne sont nullement épargnées par ce processus, une critique de la conception de la mise en scène et des rôles joués par les agents d'un spectacle théâtral se dessinant ainsi en négatif.

Ce qui arriva quand Nora quitta son mari ou Soutiens des sociétés (1979) : Ibsen ou le drame féministe bourgeois

La toute première pièce d'Elfriede Jelinek, *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari ou Soutiens des sociétés*, n'est autre que la suite anachronique de la pièce *Nora. Une maison de poupées* d'Henrik Ibsen, publiée un siècle auparavant, en 1879. Certains pans de l'intrigue se basent également sur *Soutiens de la société*, pièce également d'Ibsen et publiée en 1877. La scène se passe dans les années 1920. Nora Helmer, épouse modèle et mère de famille, a quitté son mari et ses enfants et se retrouve obligée de travailler à l'usine, son éducation ne lui ayant appris aucun métier. Là, elle rencontre Eva qui elle aussi défend ses idéaux de liberté, idéaux qui s'avèrent beaucoup plus marxistes que l'individualisme bourgeois de Nora. Lors d'une visite de l'usine par de grands patrons, Nora danse la tarentelle, en écho à la pièce d'Ibsen, et se fait remarquer et séduire par un industriel, Weygang. Elle quitte alors son travail et s'installe chez lui. Très vite, Weygang, intéressé par l'acquisition de l'entreprise, utilise Nora comme appât sexuel pour espionner son ex-mari, Torvald Helmer, un des directeurs de la banque Conti, actionnaire principal de ladite entreprise. Puis Weygang se détache de Nora à mesure que Nora perd les charmes de sa jeunesse et fait d'elle une poule de luxe pour ses contacts importants. Elle finit par retourner chez son mari, par dépit et nécessité. L'émancipation de Nora se transforme en échec total, tandis qu'en fond sonore, on entend résonner une marche militaire aux échos nazis.

Le destin de Nora illustre par sa fin la vanité des aspirations d'Ibsen pour les femmes, critiquant ainsi un féminisme égoïste qui résulte en l'asservissement de celle-là même qui

¹⁹⁵ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, tome 2, Bordas, Paris, 1995, p.680

voulait s'affranchir de la tutelle de son mari. A ce féminisme bourgeois suggéré par les indications de temps s'oppose le féminisme marxiste d'Eva qui poursuit un idéal d'émancipation par le travail et la solidarité. En plaçant l'action dans les années 20, Jelinek souligne la filiation historique du féminisme d'Ibsen avec celui des années folles symbolisé dans la « garçonne », fausse image de la femme émancipée qui ne gagne, en réalité, qu'un nouveau style vestimentaire, et enfin le mouvement féministe contemporain à la parution de cette nouvelle *Nora*.

Cette filiation s'illustre à travers une stylisation scénique. Elfriede Jelinek nous renseigne d'abord sur le cadre temporel: « *La pièce se déroule dans les années vingt. Mais on peut aussi, avec les costumes, marquer des « sauts dans le temps », surtout dans un futur anticipé.* »¹⁹⁶ Sans imposer un décor strict, l'auteur suggère plutôt au metteur en scène une ambiance: dès la première scène, nous sommes dans une usine des années 20, on pense alors à des atmosphères proches de Chaplin et ses *Temps modernes* ou encore du *Metropolis* de Fritz Lang. Elle propose également un décalage temporel à suggérer dans les costumes, soulignant ainsi triplement l'anachronisme de la pièce d'une part et la filiation des théories féministes - Nora est un personnage d'Ibsen censée vivre en 1879 mais la pièce se déroule dans les années 1920 et les costumes indiquent une époque ultérieure, un « *futur anticipé* » que le metteur en scène décryptera facilement comme s'agissant de la période nazie, mais aussi des « *sauts dans le temps* », probablement dans l'époque d'aujourd'hui. Ainsi Jelinek, à peine a-t-elle posé un élément sûr de décor qu'elle propose de le contredire ou plutôt de le complexifier en mêlant la toile de fond historique à d'autres époques. Ce mélange des époques dissout l'unité de temps, brouille les pistes et suggère dès le départ que les systèmes de pensée présentés remplacent l'unité temporelle par une unité notionnelle. Il faut noter que le brouillage temporel se fait par le biais des costumes: Elfriede Jelinek signifie ainsi que l'habit fait le moine, que l'apparence a une grande importance, surtout lorsqu'on parle de la femme et de son émancipation, que cette image superficielle d'une personne recèle déjà en elle la véritable nature de celle-ci. Pour elle, la tenue fait la teneur.

Cette satire de ce féminisme vain s'illustre en outre à travers la structure même de la pièce.

Ce qui arriva quand Nora quitta son mari est découpé en 18 tableaux qui forment autant d'étapes. En cela, la jeune auteur pastiche le « Stationendrama » expressionniste, cette forme ouverte du drame constitué d'une succession de scènes ponctuant le chemin de croix du

¹⁹⁶ *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, p.6

héros¹⁹⁷. Dans ce type de drame, l'attention n'est non pas portée sur le déroulement strict de l'intrigue mais sur les personnages qui sont à l'origine de la distribution des scènes afin de multiplier les angles de perspective (ici, par exemple: scènes 2, 7 et 15 : Eva et les ouvrières, scènes 11 et 14 : Helmer et Linde, scènes 1, 4, 5, 9, 10 et 13 : Nora seule). Cette structure par étape accentue la chute lamentable de la protagoniste.

En cela, la forme et le fond de *Nora* se rapprochent encore beaucoup du théâtre de Brecht. Le choix des années 1920 comme cadre historique, la présence d'un chœur d'ouvrières, la dénonciation des grands industriels, de l'échec de l'individualisme bourgeois, le lien suggéré entre capitalisme et nazisme sont autant d'aspects proches des théories marxistes et prépondérantes chez Brecht. L'étude des éléments de mise en scène montre la présence de décalages encore très brechtiens mais sous une forme moins exemplaire.

La dramaturge situe la pièce dans quelques endroits principaux dont la mise en place semble, du moins au début, réalisable. La pièce se répartit dans trois lieux: l'usine (l'atelier, le bureau du chef du personnel), la maison de Weygang (avec son bureau, son fumoir, le boudoir et la chambre de Nora) et la maison de Helmer. Tous trois sont des lieux intérieurs qui reprennent l'atmosphère de la maison de poupées: ce sont des lieux clos dirigés par des hommes et dont la femme ne peut sortir sans autorisation ou soutien d'un homme. Si, au début, la gestion des décors semble réaliste et réalisable (usine : tableau 1 à 7, puis maison de Weygang : tableau 8 à 10), l'enchevêtrement des lieux va ensuite grandissant, avec par exemple entre les tableaux 16 et 18 l'enchaînement: atelier, chambre de bordel, intérieur de Helmer. La mise en espace devient complexe, d'autant plus que la précision dans la description de certains lieux, si l'on voulait faire une mise en scène fidèle, empêche l'idée de réutiliser un décor minimal qu'on transformerait légèrement à chaque fois. L'idée est envisageable pour l'atelier (ajout de guirlandes -p.23- et de bouts de meubles – p.63) mais pour l'intérieur de Weygang, les données se compliquent, notamment pour l'enchaînement entre les tableaux 15-16:

*Encore l'atelier d'usine comme auparavant. Les ouvrières, dont Eva, font une pause-café. Le contremaître est là aussi, un peu à l'écart. Nora est en visite, ses vêtements sont de grande classe, mais avec quelque chose de négligé. Des bouts de meubles traînent ici et là, comme dans un atelier de bricoleur.*¹⁹⁸

¹⁹⁷ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, tome 2, Bordas, Paris, 1995, p.854 : «STATIONENDRAMA (drame à stations). Structure caractéristique du théâtre expressionniste. [...] [L]e héros expressionniste s'achemine vers une conversion. Elle s'accomplit à travers des étapes – les stations – qui reproduisent celles du calvaire du Christ. Dans chaque station, se cristallisent des éléments épiques qui aident à la progression de la pièce. »

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.63

et le tableau 17:

*Sur les barres parallèles pendent des bas et de la lingerie de charme. Nora porte une petite robe de ballerine rose avec un haut en peluche tigrée. Kitsch. Elle est outrageusement maquillée. Un homme à moitié nu sort en s'habillant. Le ministre se déshabille, assis sur le grand lit de satin rose. Atmosphère de bordel.*¹⁹⁹

L'absence de transition possible entre les décors oblige soit à envisager un changement de décor devant les spectateurs (effet de distanciation bien rôdé chez Brecht) soit à décider de ne pas du tout respecter des indications scéniques. Toutefois, cette dernière option escamoterait un autre effet de distanciation que produisent ces décors outranciers.

Il semble que l'intérêt de Jelinek pour le lieu au sein de cette pièce de théâtre soit plus son pouvoir évocateur que le réalisme, la vraisemblance. En effet, l'accent est régulièrement mis sur les atmosphères:

la scène 9 se passe dans « *le luxueux boudoir de Nora* » (p.38), la scène 12 doit dégager une « *atmosphère 'd'hommes'* » (p.49), la scène 17 une « *atmosphère de bordel* » (p.72), enfin la 18 doit évoquer une « *idylle* » (p.76). Cette exigence n'est pas irréalisable, elle laisse même une certaine liberté au metteur en scène, les atmosphères pouvant être suggérées par divers moyens (lumières, musiques voire odeurs ou encore par le jeu des acteurs). Encore une fois, ni l'action, ni le temps, ni le lieu dans leur précision n'important réellement mais les impressions qu'ils confèrent.

Si la suite des actions forme une intrigue cohérente, les laps de temps écoulés entre les différents tableaux ne sont jamais indiqués, parfois de longues ellipses sont sous-entendues si bien que l'action prend un caractère quelque peu saccadé voire artificiel parce que son ancrage n'est pas immédiatement clair. Par exemple, le retour de Nora n'est pas du tout évoqué, de sorte qu'on ne sait pas combien de temps s'écoule entre sa déchéance en poule de luxe et le retour à la maison de poupées. Ce manque de transitions facilite l'effet de distanciation : le spectateur étant confronté à un manque de rigueur dans le déroulement de l'intrigue, il est contraint de prendre conscience qu'il assiste à un spectacle théâtral et non à la vie réelle ou à son reflet : c'est l'effet brechtien. Cette mise à distance permet ensuite au spectateur de réaliser que le modèle représenté, l'héroïne d'Ibsen, n'est qu'une invention conceptuelle dont la projection dans d'autres situations que celles de la pièce originale rend caduque l'argumentation sous-jacente.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.72

Ce qui arriva quand Nora quitta son mari se comprend comme une satire du classique d'Ibsen au niveau structurel et idéologique.

Clara S. Une tragédie musicale (Clara S. Musikalische Tragödie) (1981-1982): entre drame symboliste et opérette, la tentation Hofmannsthal

Clara S. s'inspire du personnage réel de Clara Schumann, femme de Robert Schumann et compositrice brimée, effacée par le culte du génie porté à son mari. Celle-ci séjourne chez Gabriele d'Annunzio, poète et écrivain italien nationaliste du début de la première partie du XX^{ème} siècle, d'abord considéré comme un héros de la Première Guerre Mondiale en Italie puis, à partir des années 20, sympathisant du régime mussolinien. Autour de lui gravitent plusieurs figures féminines: Marie, la jeune fille de Clara Schumann pour laquelle D'Annunzio a un penchant, Luisa Baccara, pianiste et son amante, Aélis Mazoyer, gouvernante et confidente du poète, Donna Maria di Gallese, une autre amante, Carlotta Barra, ballerine et encore d'autres figures de femmes légères²⁰⁰. Il ne s'agit ici nullement d'une biographie de Clara Schumann mais du télescopage de deux personnes emblématiques et symboliques: Clara, symbole de l'artiste ratée parce qu'épouse et mère, et Gabriele D'Annunzio, poète et garant libidineux d'une société phallocentrique au fascisme latent. Clara S. vient supplier D'Annunzio, le mécène de son mari, de financer sa nouvelle symphonie, alors que celui-ci a déjà sombré dans la folie. D'Annunzio lui fait des avances mais elle adule son mari, détestant et adorant à la fois le concept masculin du génie que Robert S. incarne. Génie et folie s'entrechoquent de manière grotesque dans le personnage de Robert. A la fois artiste et diabolique, Robert finit étranglé par Clara S. pour avoir tenté de l'empêcher de jouer sa sonate en fa dièse mineur. Elle continue de n'exister qu'à travers lui, même après sa mort: elle tente d'interpréter un morceau de Robert Schumann au piano mais en plein milieu du morceau, elle se raidit sur son tabouret et meurt.

Avec *Clara S. Tragédie musicale*, Elfriede Jelinek nous livre une autre satire du drame moderne et de sa mise en scène.

Encore une fois, ce sont l'ambiance et les costumes qui retiennent l'attention de la dramaturge, avec une première indication générale pour l'ensemble de la pièce sur la première page:

²⁰⁰ *Clara S. Musikalische Tragödie*, p.80: „Dazu etliche Dienstmädchen, eine junge Prostituierte aus dem Ort“

En ce qui concerne l'ambiance et les costumes, on peut éventuellement se référer aux peintures à l'huile de Tamara de Lempicka.²⁰¹

L'auteur précise bien qu'elle ne fait que des suggestions et n'impose pas un sens, une interprétation à la pièce. C'est ici déjà une prise en compte du théâtre tel qu'il existe à l'heure de la suprématie du metteur en scène. Néanmoins, elle ne lance pas le nom de Tamara de Lempicka au hasard.

Evoquer cette artiste, c'est déjà proposer un tissu d'associations libres. Celle-ci est représentative de la femme artiste, de la mode Art Déco, des années folles (c'est-à-dire des années 20/30, ce qui colle avec l'indication temporelle donnée ci-dessus). Tamara de Lempicka peignait des portraits de filles garçons, des ambiances équivoques, son aura est entourée d'un parfum de scandale, entre femme masculine et femme libertine. D'autre part, elle aussi a entretenu une correspondance avec Gabriele d'Annunzio.

Ces premières indications, cumulées avec les noms des personnages donnent l'impression d'avoir beaucoup de pré-informations sur la pièce qu'on pourrait pressentir mais la suite montre que ces indications si précises sont plus déroutantes qu'explicatives. [Collant aux exigences de la tragédie classique, l'auteur feint de respecter les trois unités de temps, de lieu et d'action. Un cadre général est donné dès la première page : « *Lieu de l'action : le Vittoriale près de Gardone, la villa de D'Annunzio.* »²⁰² Ce lieu est réel, on pourrait bien sûr imaginer des représentations théâtrales dans le site historique mais cela reste de l'ordre de l'utopie, il faut bien plutôt comprendre cette précision non pas comme une exigence précise de reproduction exacte mais ce que ce lieu représente: une villa à l'italienne, celle de D'Annunzio. Dans cette simple indication, Elfriede Jelinek se moque déjà de l'esthétique théâtrale moderne en faisant semblant de respecter le mieux possible la règle de vraisemblance alors que l'effet produit est en fait inverse puisque l'indication scénique est irréalisable.

L'unité de temps est également respectée de façon exagérée: « *Temps: 1929, fin de l'automne* »²⁰³. La précision est plus symbolique qu'une véritable exigence de la mise en scène: fin d'automne 1929 est une date qui indique un temps préfigurant l'hiver que sera le fascisme ou la mort du couple Schumann. L'unité d'action est en quelque sorte respectée puisque l'histoire se concentre beaucoup autour de Clara et de son dilemme existentiel, entre

²⁰¹ Ibid., „Was die Stimmung und Kostüme betrifft, so halte man sich eventuell an die Ölgemälde der Tamara de Lempicka“

²⁰² Ibid., p.80: „Ort der Handlung: der Vittoriale bei Gardone, die Villa D'Annunzios“.

²⁰³ Ibid., p.80: „Zeit: 1929, Spätherbst“

épouse aimante, soutien indéfectible et muse de son artiste de mari, et aspirante artiste opprimée par la mégalomanie de son époux. Néanmoins, il s'agit ici également de parodie: les liens entre les personnages sont trop artificiels, l'action trop saccadée pour que le spectateur puisse croire que l'action soit au centre de cette pièce.

Cet effet de distanciation parodie en réalité un représentant dramatique de l'époque annoncée («*Temps: 1929, fin de l'automne* »²⁰⁴): le dramaturge emblématique de la Wiener Moderne, Hugo von Hofmannsthal, mort en 1929.

En effet, à travers les indications scéniques, Elfriede Jelinek pastiche en effet les styles dont s'inspire l'auteur autrichien dans son œuvre dramatique.

L'ensemble de *Clara S.* est parsemé d'indications scéniques très détaillées. La minutie avec laquelle la pièce est mise en place était comparable, pour Schmidt-Dengler, au « mécanisme parfait d'une boîte à musique »²⁰⁵.

Les décors font l'objet d'une description très précise qui rappelle la première période symboliste d'Hofmannsthal. Aussi la pièce débute-t-elle sur cette description:

*Salle d'apparat qui cependant ressemble un peu à une grotte de concrétions calcaires. Des images qui ressemblent à des stalactites sont suspendues à la tapisserie, comme recouvertes de velours mousseux. Partout, surcharge en faste. Manque de goût. En arrière-plan, un piano à queue de concert. Ensermée dans une sorte de appareil d'entraînement (l'appareil de Logier du XIXème siècle dans lequel Robert Schumann déjà s'est ruiné un doigt) qui est censé apprendre à l'élève à se tenir correctement en jouant du piano, la petite Marie s'entraîne à jouer, d'un air profond et pénétrant, des exercices de souplesse et de trilles de Czerny. Bruit du métronome. Un moment après, Clara accourt sur la scène comme poursuivie, se tordant les mains. Elle est pourchassée par la sensuelle et dodue Luisa Baccara, piaillant gaiement, elle n'est visible qu'après un certain temps derrière Clara. Luisa est quelque peu kitsch à l'italienne, Clara la biche allemande fugitive. Luisa rattrape Clara, l'embrasse. Clara se laisse faire, hors d'haleine et angoissée. Manié. Gestuelle exagérée. Le tout accompagné à grand renfort de gestuelle.*²⁰⁶

²⁰⁴ *Ibid.*, p.80: „Zeit: 1929, Spätherbst“

²⁰⁵ Propos recueillis lors du colloque franco-autrichien « Elfriede Jelinek » qui s'est tenu à l'Université de Rouen le 3 et 4 février 2006, en réaction à l'intervention du Professeur Erika Tunner sur la pièce *Clara S.* intitulée « *Dem Starken die Herrschaft, dem Schwachen das Sklaventum?* Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek »

²⁰⁶ *Ibid.*, p.81: „Prunkzimmer, das jedoch irgendwie einer Tropfsteinhöhle ähnelt. Stalaktitenähnliche Gebilde hängen, wie mit moosigem Samt überzogen, von der Decke herab. Überall überladener Prunk. Geschmacklos. Im Hintergrund ein Konzertflügel. Darauf übt, in eine Art Trainingsgestell gespannt (das Logiersche Gestell aus dem 19. Jahrhundert, in dem sich schon Robert Schumann einen Finger ruiniert hat), das die richtige Körperhaltung beim Klavierspiel beibringen soll, die kleine Marie penetrant und durchdringend Finger- und Trillerübungen von Czerny. Metronom tickt. Clara läuft nach einer Weile gehetzt und die Hände ringend über

Cette longue introduction se situe entre utopie (négative) et satire. Elfriede Jelinek présente une scénographie imaginaire, plus fantasmatique que réalisable (« *Salle d'apparat qui cependant ressemble à une grotte* », « *velours mousseux* »), et qui participe de l'effet de distanciation. En effet, cet extrait parodie, au travers des comparaisons avec les éléments naturels, l'esthétisme Jugendstil du jeune Hofmannsthal, notamment de *La Mort et le fou* (*Der Tor und der Tod*²⁰⁷). Si le jeune dramaturge défendait un nouvel « art pour l'art », Jelinek elle tourne en dérision ce goût excessif pour la minutie des didascalies, fonction devenue obsolète face à l'omnipotence du metteur en scène au XX^e et XXI^e siècle. Dans la suite de la pièce, cette minutie tourne au grotesque, les descriptions des décors se faisant plus en plus aberrantes. Ainsi l'indication scénique qui introduit l'épilogue:

*La même pièce comme dans la 1^{ère} partie. Seulement cette fois-ci on a construit une sorte de relief rocheux alpin (imitation de la cime de la Zugspitze) à l'une des fenêtres d'en haut. Au-dessus, tout en haut, une croix de sommet. Le tout le plus haut possible. Sur la montagne poussent de la gentiane, des rhododendrons et des edelweiss. Clara est assise au pied de la montagne et tient sur ses genoux la tête de Robert qu'elle a étranglé. Mais pas d'ambiance de piéta catholique! Elle porte une robe de tyrolienne. Les deux gardiens d'asile l'observent de loin. Ils portent: des culottes de golf, des genouillères blanches et des chemises brunes. Les autres personnages se positionnent autour, çà et là. Ils portent des affaires de ski, très chic et choc, des bonnets et des pull-overs. Seul le Commandante a gardé son uniforme. Aélis non plus ne s'est pas changé. Les skieurs s'adosent aux murs. Au fait, il y a un peu de neige sur le sommet de la montagne! La lumière est projetée de sorte que le sommet et la croix soient baignés dans une lumière blafarde et un peu surnaturelle. Naturellement, le tout est un peu kitsch!*²⁰⁸

die Bühne. Hinter ihr her hetzt, fröhlich kreischend, die dickliche, sinnliche Luisa Baccara, wird erst eine kleine Weile nach Clara sichtbar. Luisa ist etwas kitschig-italienisch, Clara das flüchtende deutsche Reh. Luisa holt Clara ein, umarmt sie. Clara gibt keuchend und ängstlich nach. Manieriert. Überzogene Gestik.“

²⁰⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1254&kapitel=1#gb_found: «Claudios Haus. Kostüm der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Studierzimmer des Claudio, im Empiregeschmack. Im Hintergrund links und rechts große Fenster, in der Mitte eine Glastüre auf den Balkon hinaus, von dem eine hängende Holzterrasse in den Garten führt. Links eine weiße Flügeltür, rechts eine gleiche nach dem Schlafzimmer, mit einem grünen Samtvorhang geschlossen. Am Fenster links steht ein Schreibtisch, davor ein Lehnstuhl. An den Pfeilern Glaskasten mit Altertümern. An der Wand rechts eine gotische, dunkle, geschnitzte Truhe; darüber altertümliche Musikinstrumente. Ein fast schwarz gedunkeltes Bild eines italienischen Meisters. Der Grundton der Tapete licht, fast weiß mit Stukkatur und Gold. »

²⁰⁸ *Ibid.*, p.123: „Dasselbe Zimmer wie im I. Teil. Nur ist diesmal an einem der hohen Fenster eine Art Alpinum (Imitation der Zugspitze) aufgebaut, aus Steinböcken. Darauf, hoch oben, ein Gipfelkreuz. So hoch das Ganze wie möglich. Auf dem Berg wächst Enzian, Almrausch und Edelweiß. Am Fuße des Berges sitzt Clara und hat den Kopf des von ihr erwürgten Robert in ihrem Schoß. Aber keine katholische Pietà-Stimmung! Sie trägt ein Dirndlkleid. Die beiden Irrenwärter beobachten sie aus einiger Entfernung. Sie tragen: Knickerbokkerhosen,

Ce passage préfigure ce que deviendront les didascalies dans les pièces plus tardives d'Elfriede Jelinek. On s'aperçoit rapidement que cet extrait fait partie intégrante de l'œuvre et qu'il serait dommage de ne pas le montrer sur scène, non pas en appliquant ce qui y est dit mais par exemple, en disant ou projetant le texte sur un écran. La portée ironique de cette indication scénique est en effet très présente. Celle-ci souligne un goût du détail quant à la composition des décors et des costumes plus proche du symbolisme que du réalisme bourgeois: la minutie de la description qui sert habituellement dans le drame à créer la plus grande vraisemblance possible permet ici à l'inverse de mettre en place la plus grande artificialité. La montagne est stéréotypée à l'extrême, érigée en symbole autrichien teinté de patriotisme les indications insistant sur le caractère construit de l'ensemble grâce au choix du vocabulaire et aux répétitions autour de la hauteur pour surligner l'aspect symbolique du sommet. Il apparaît clairement que l'auteur tourne en dérision le rôle de l'auteur dramatique tout-puissant et le culte de celui-ci dans la tradition théâtrale moderne. L'auteur omniscient qui calcule exactement le sens de sa pièce dans les moindres détails et ne laisse pas de place à la créativité du metteur en scène est ici une idée remise en cause. En effet, Elfriede Jelinek s'amuse à créer par les mots des exigences irréalisables: reprendre le même décor que dans la première partie et y rajouter tous les éléments cités demanderait beaucoup de moyens et de temps. Elle rajoute des éléments selon ses envies, comme les idées lui viennent, des éléments ça et là. Sa phrase finale est une sorte de moquerie vis-à-vis du metteur en scène et de sa capacité à comprendre les intentions de l'auteur dramatique car elle est d'une parfaite redondance avec ce qui précède. Enfin, les costumes sont caricaturaux et forment plus un amalgame de significations qu'un ensemble cohérent, si bien que le décor n'est plus qu'un pêle-mêle surprenant de symboles qui, à trop vouloir signifier, ne signifie plus rien et enlève toute crédibilité à l'action et aux paroles qui suivront dans l'épilogue.

L'esthétisme que revendiquait Hofmannsthal est donc poussé à l'extrême. Par cette outrance, c'est toute la fonction du dramaturge moderne comme pivot central de la pièce qui est raillée et remise en question. L'indication scénique devient alors objet de démythification de l'auteur.

weiße Wadenstutzen und braune Hemden. Die übrigen Personen lagern in lockerer Formation drumherum. Sie tragen mondäne Skibekleidung, sehr schick und exklusiv. Pudelmützen und Pullover. Nur der Commandante hat seine Uniform anbehalten. Und auch Aélis hat sich nicht umgezogen. An den Wänden lehnen Skier. Auf dem Gipfel des Berges liegt übrigens ein wenig Schnee! Das Licht kommt so, dass es den Gipfel und das Kreuz darauf strahlend hell und ein wenig überirdisch beleuchtet. Leicht kitschig das Ganze natürlich!“

Mais c'est à travers le jeu des personnages qu'Elfriede Jelinek attaque avec le plus de virulence le dramaturge ou plutôt les valeurs qu'il incarne. *Clara S.* oscille en effet entre le drame voire la tragédie et une parodie de comédie dans le jeu des acteurs. En effet, la première partie n'est pas sans rappeler une autre pièce d'Hofmannsthal *Le Chevalier à la rose*, mise en opérette par Johann Strauss, reprise ici sous une forme pervertie. La satire se passe uniquement au niveau des didascalies entre les trois personnages: le Commandante D'Annunzio, Clara S. et sa fille Marie, qu'on peut respectivement mettre en parallèle avec la Baron Ochs-sur-Lerchenau, la Maréchale et le chérubin Octave travesti en la soubrette Marion.

La précision de l'action et de certaines expressions²⁰⁹ rappelle quant à elle, les jeux enlevés des comédies d'Hofmannsthal comme *Le Chevalier à la rose*. Au cours de la première partie, le Commandante discute, entouré de son harem : Aélis, Luisa, sa femme la comtesse de Montenevoso, Clara et sa fille Marie. Après la sortie de scène de Mme D'Annunzio, l'action est décrite avec minutie:

Clara se tourne au moment même où le Commandante se tourne à nouveau vers la petite Marie. Elle s'aperçoit de ce qui se joue, se détache d'Aélis qui essaie de la retenir afin de ne pas entraver le plaisir du Commandante. Elle se précipite sur le Commandante, arrache sa fille de ses bras et emporte la petite avec une exubérance toute romantique.

Clara, très énervée :[...] La petite quant à elle veut continuer, elle se libère de la main de sa mère, le Commandante l'agrippe. ²¹⁰

Elle veut retourner auprès de D'Annunzio. Mais Clara la force à rester dans ses bras, la petite fille regarde, sur la pointe des pieds, au-dessus de l'épaule de sa mère le Commandante autour duquel papillonnent Aélis et Luisa Baccara. [...] Clara [...] lui donne de petites embouchures et la martyrise. Marie finit par s'arracher de sa mère et court vers le Commandante en piaillant avec un rictus idiot, se jette sur lui, il la caresse avec lubricité. ²¹¹

²⁰⁹ Ibid., p.81: „ Clara läuft nach einer Weile gehetzt und die Hände ringend über die Bühne. Hinter ihr her hetzt, fröhlich kreischend, die dickliche, sinnliche Luisa Baccara, wird erst eine kleine Weile nach Clara sichtbar. Luisa ist etwas kitschig-italienisch, Clara das flüchtende deutsche Reh. Luisa holt Clara ein, umarmt sie. Clara gibt keuchend und ängstlich nach. Maniert. Überzogene Gestik.“

²¹⁰ Clara S., p. 97: « Clara wendet sich in dem Augenblick um, als der Commandante sich gerade wieder der kleinen Marie zuwendet. Sie merkt, was gespielt wird, reißt sich von Aélis los, die sie zurückzuhalten sucht, um das Vergnügen des Commandante nicht zu stören. Sie stürzt auf den Commandante zu, zerzt ihre Tochter weg, reißt die Kleine in romantischem Überschwang mit sich fort.

CLARA in höchster Erregung [...] Die Kleine will ihrerseits aber weitermachen, sie strebt von der Hand der Mutter fort, der Commandante grapscht nach ihr.“

²¹¹ Ibid., p.98-99: « Sie will zu D'Annunzio zurück. Clara zwingt sie jedoch in eine Umarmung mit sich, das Mädchen blickt, auf Zehenspitzen stehend, über die Schulter der Mutter hinweg auf den Commandante zurück, der von Aélis und Luisa Baccara umflattert wird. [...] [Clara] gibt ihr kleine Kopfstücke, traktiert sie. Marie reißt sich endgültig los und rast quiekend und blöd grinsend zum Commandante zurück, wirft sich auf ihn, der streichelt sie geil.“

L'action est décrite avec la même minutie qu' Hofmannsthal par exemple dans le premier acte lorsque le baron arrive à l'improviste chez la Maréchale, dont le jeune amant se travestit en soubrette pour ne pas être démasqué et qui subit les nombreuses avances dudit Baron²¹². Si ce personnage du baron barbon était déjà moqué chez Hofmannsthal, le Commandante flirte ici avec une pédophilie qui fait basculer un jeu issu du comique dans le sordide. Mais alors que dans *Le Cavalier à la rose*, le Baron était puni pour sa grivoiserie par Octave, le jeune premier défendant l'ingénue Sophie, dans *Clara S.*, le Commandante règne en maître jusqu'à la fin de la pièce et ce sont les représentants bourgeois du couple marital, Clara et Robert qui meurent. Ce dénouement très éloigné de la comédie d'Hofmannsthal apparaît comme une démystification du dramaturge viennois qui, à travers des pièces comiques et morales, se posait néanmoins en défenseur de la morale bourgeoise et d'une société dominée par les hommes. L'hommage de Jelinek à Hofmannsthal reste donc ambigu.

Burgtheater. Farce avec chants (publié en 1982, mis en scène en 1985): le Volksstück qui fait grincer des dents

Cette pièce prend pour titre le nom du plus célèbre théâtre autrichien, le Burgtheater. Ancien théâtre « royal et impérial » d'Autriche (« k. und k. Hofburgtheater »), il avait été partiellement détruit durant la Deuxième Guerre Mondiale. Sa restauration et réouverture définitive en 1955 marque l'indépendance retrouvée de l'Autriche. Quelques années avant *Place des Héros (Heldenplatz)* de Thomas Bernhard en 1989 (qui vient marteler, sur les planches de ce temple autrichien, le souvenir des cris de joie des Viennois lors du discours de proclamation de l'Anschluss par Hitler sur la Place des Héros), *Burgtheater* résonne comme la célébration ironique d'un quarantième anniversaire de la libération. Cette pièce révélera en effet toute l'hypocrisie de l'Autrichien bien pensant vis-à-vis de son passé nazi à travers le théâtre symbole de cette indépendance retrouvée, mythe déconstruit à travers des personnages emblématiques du Burgtheater, du style et des grands auteurs viennois modernes que celui-ci représente. En effet, *Burgtheater* s'inspire d'une pièce populaire (« Volksstück »), une fantasmagorie (Zauberstück) morale s'adressant au peuple et à la bourgeoisie, *Le Roi des Alpes et le misanthrope (Der Alpenkönig und der Menschenfeind)* de Ferdinand Raimund et probablement du drame historique *Le Fortune et la mort du roi*

²¹² Hugo von Hofmannsthal, *Le Chevalier à la rose et autres pièces*, p.143-149 : « Le BARON, très occupé de la présence de la chambrière [...] Le Baron a poussé la chaise derrière le large dos du majordome, il saisit tendrement la main de celui qu'il croit être la soubrette. »

Ottokar (König Ottokars Glück und Ende) de Franz Grillparzer, dont les premières eurent lieu au Burgtheater.

Burgtheater a pour thème principal le passé nazi de l'actrice Paula Wessely, de son mari Attila et de son beau-frère Hörbiger²¹³. Cette « farce » issue structurellement du *Zauberstück* viennois, une des variantes de la pièce populaire, se découpe en deux parties entre lesquelles est intercalé un « intermède allégorique ». Dans la pièce, une famille d'acteurs se retrouve pour le repas de midi: Käthe et son mari Istvan, leurs enfants Mitzi, Mausl et Putzi ainsi que les frères et sœurs Resi et Schorsch. Ensemble, ils évoquent l'idée de tourner un film, patriotique ou plutôt fasciste. Resi joue le rôle de la servante, elle est maltraitée par Käthe qui martyrise également ses enfants. Puis surgit, au cours de « l'intermède allégorique », le « Roi des Alpes » (*Alpenkönig*), croisement entre le personnage de Nestoy, figure allégorique issue de la pièce éponyme de Ferdinand Raimund²¹⁴ et d'un invalide. Interrompant le repas familial, le Roi des Alpes donne sa propre définition : « Je suis les générations futures! Je suis la jeunesse! Je suis l'âge avancé! Je suis l'Autriche! Je suis le futur! »²¹⁵ Il déclare ensuite être venu pour récolter l'argent nécessaire aux cellules locales de résistance et revendique la liberté de pensée. Affirmant également être la biographie de Käthe, il annonce que sa biographie sera oubliée (ce qui fait allusion au passé nazi de Paula Wessely que le public a si bien refoulé). Mais la famille ne l'écoute pas vraiment et elle va littéralement le déchirer en morceaux. Dans la deuxième partie, qui se déroule en 1945 peu avant la libération de l'Allemagne par l'Armée Rouge, Käthe apparaît complètement désorientée: elle a perdu la raison après que les Russes ont envahi le Parlement et le Burgtheater. Elle tente d'étouffer son sentiment de honte par des tentatives de suicide et d'homicide. Un personnage supplémentaire apparaît: le nain du Burgtheater (*Burgtheaterzwerg*) que Resi cachait depuis le début de la guerre. Lorsque Käthe sent courir sa famille à sa perte, elle qui encourageait le nazisme, elle décide de se servir du nain pour sauver la face devant les Russes, en leur faisant croire qu'elle a sauvé le nain de l'euthanasie dont les Nazis le menaçaient. Schorsch, quant à lui, se fait passer pour un résistant afin de trouver un alibi pour sa clique²¹⁶. On apprend ensuite que le nain servait en réalité d'objet sexuel pour Resi. Lorsque le nain est découvert,

²¹³ Acteurs populaires, ils furent tous trois récupérés par le régime national-socialiste pour jouer dans des films de propagande nazie. Paula Wessely et Attila Hörbiger jouent notamment dans *Heimkehr*, film de propagande anti-polonaise pour ensuite se racheter une conduite avec le film de 1948 *Der Engel mit der Posaune* dans lequel Paula Wessely joue le rôle d'une juive courageuse. Paul Hörbiger joue quant à lui dans *Wunschkonzert* en 1940 et *Die Grosse Liebe* en 1941, deux films de propagande glorifiant le nationalisme.

²¹⁴ Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Reclam, Stuttgart, 1993, 104 p.

²¹⁵ Elfriede Jelinek: *Theaterstücke. Burgtheater*, éd. par Ute Nyssen, Hamburg: Rowohlt, 2004, p.147

²¹⁶ *Ibid*, p. 180 et 183: „No jo, i bin auf olle Fälle ausm Schneider[...] Hamma nimma notwendig das Zwergerl. Samma söba Verfulgte[...]“

il accepte de se taire s'il reçoit en retour la main de la fille aînée. Mais Käthe protège sa fille en brandissant son pendentif en forme de croix gammée et le nain se désintéresse de la fille²¹⁷ et tente alors de prendre la fuite. La situation est alors renversée: Mitzi se jette sur le nain et tente de le violer, soutenue par sa famille. La pièce se termine dans une cacophonie, les phrases s'enchaînant sans pour autant faire sens. La dernière phrase fait une boucle avec la première: „*Griß enk Gott alle miteinander, alle miteinander, alle miteinander, etc.*“²¹⁸, citation de l'opérette „*Le marchand d'oiseaux*“ („*Der Vogelhändler*“) de Carl Zeller et classique viennois en insistant sur la fausse simplicité et innocences de ces acteurs d'opérette. Au tout début, l'auteur pose un cadre spatio-temporel précis:

*La première partie se passe en 1941, la deuxième peu avant la libération de Vienne. Le lieu de l'action est Vienne.*²¹⁹

Elfriede Jelinek revient ici à un théâtre plus politique, qui s'inspire de la pièce de Grillparzer. *La Fortune et la Mort du roi Ottokar* présentait une critique sous-jacente des invasions napoléoniennes et revendiquait l'indépendance autrichienne en revenant sur l'annexion au XIIIème siècle de la Styrie et de l'Autriche par l'empereur germanique. Chez Elfriede Jelinek, c'est du dernier Anschluss qu'il est question et de nationalisme dans ses pires dérives. On peut s'attendre dès le début à une critique de la période nazie. L'auteur insiste ensuite, sur la prononciation du texte:

*Le traitement de la langue est très important, elle doit être envisagée comme une langue artificielle. Seulement des échos au vrai dialecte viennois! Tout est dit exactement comme c'est écrit. Il est même souhaitable qu'un acteur allemand apprenne et dise le texte comme un texte en langue étrangère.*²²⁰

C'est le premier effet de distanciation proposé dans cette pièce : le texte ne sera pas joué mais dit et il en sera mis en relief le caractère artificiel. Ce traitement de la langue comme démantèlement du théâtre populaire qui domine les planches viennoises au XIXème siècle reprend la dramaturgie d'Ödon von Horvath qui proposait, dans son *Mode d'emploi*

²¹⁷ *Ibid.*, p.183-184: „Ich kann unmöglich die Tochter einer Frau vergenußkipferln, die sich aus Furcht vor dem russischen Bären entleibte[...]“

²¹⁸ *Ibid.*, p.131 et 189

²¹⁹ *Ibid.*, p. 130: „Der erste Teil spielt 1941, der zweite knapp vor der Befreiung Wiens. Der Ort der Handlung ist Wien.“

²²⁰ *Ibid.*: „Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht.“

(*Gebrauchsanweisung*), de parodier le jargon dévié du dialecte pour créer une parodie ironique des bourgeois et ainsi finalement montrer, à travers l'artificiel, la vraie nature des choses²²¹. On voit ici tout l'intérêt d'une mise en scène qui permettrait de mettre en œuvre ce décalage entre le texte et le dire. Ce décalage est ici aussi multiple. Tout va dans le sens de renforcements et oppositions grotesques, en accord avec le genre suggéré dans le sous-titre de *Burgtheater* : la farce. Le reste des indications scénographiques se concentre essentiellement sur les costumes et les actions, la gestuelle.

La première partie débute ainsi:

Käthe porte un costume folklorique très stylisé avec d'énormes feuilles de chêne. A travers les feuilles, on voit qu'un poignard est enfoncé dans chacun des seins. La famille, excepté Istvan, le père et Mitzi, la fille aînée, est assise autour de la grande table à manger. Les deux enfants plus jeunes sont habillés n'importe comment. Mèches de cheveux géantes etc. Therese porte une vieille robe viennoise de servante, Schorch porte un costume ou un smoking typique de la production cinématographique viennoise de l'époque. On dirait un garçon de café. Käthe se lève sans arrêt, virevolte d'une fille à l'autre, leur arrange les cheveux, tire sur les vêtements, les cheveux s'assoit puis se relève tout de suite après, s'affaire tout le temps autour de la table. Istvan porte pour son entrée magistrale qu'il va tout de suite effectuer, une tenue d'équitation hongroise. Epoque: 1941. Le tout très joyeux! ²²²

Comme dans la farce populaire (dont le signe avant-coureur est l'emploi du dialecte), ce sont les jeux de scène et l'outrance qui dominent. Les costumes sont caricaturaux et forment autant de clichés sur l'Autriche et le nationalisme germanique: le « costume folklorique très stylisé avec d'énormes feuilles de chêne » (qui rappelle les pièces populaires viennoises en costumes folkloriques et illustre, à travers le symbole allemand qu'est le chêne, la compromission avec le nazisme), la « vieille robe viennoise de servante » (reprenant le personnage récurrent viennois fin-de-siècle de la Mitzi ou Mäderl, notamment chez Arthur

²²¹ Ödon von Horvath, *Gebrauchsanweisung*, Gesammelte Werke Bd. 11, 1932, p.216-217: «Es hat sich nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon. Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordert aber natürlich zur Kritik heraus -- und so entsteht der Dialog des neuen Volksstücks, und damit der Mensch und damit erst die dramatische Handlung -- eine Synthese aus Ernst und Ironie. »

²²² *Ibid.*, p.131: „Käthe trägt ein stark stilisiertes Trachtenkostüm mit applizierten riesigen Eichenblättern. Durch die Blätter ist an der Brust je ein Dolch gebohrt. Die Familie, mit Ausnahme Istvans, des Vaters, und Mitzis, der Ältesten, sitzt um den großen Eßtisch herum. Die beiden kleineren Kinder sind unglaublich aufgemascherlt. Riesige Haarschleifen etc. Therese trägt eine Altwiener Dienstmädchentracht. Schorsch einen Frack oder Smoking wie aus einem typischen Wiener Filmerzeugnis der Zeit. Er sieht aus wie ein Ober. Käthe steht ständig auf, flattert von einer Tochter zur anderen, richtet ihnen die Haare, zupft an den Kleidern, den Schleifen, setzt sich hin, springt gleich wieder auf, eilt immer wieder um den Tisch herum. Istvan trägt zu seinem großen Auftritt, den er gleich haben wird, ungarische Reitkleidung. Zeit: 1941 . Alles äußerst heiter!“

Schnitzler, jeune fille souvent soubrette ou serveuse aux mœurs faciles, pendant de la bourgeoise viennoise), le « costume ou [...] smoking typique de la production cinématographique viennoise de l'époque » (qui reprend celui des films viennois de l'époque où le chic viennois s'illustre par l'éternel smoking), la « tenue d'équitation hongroise » (cliché rappelant la splendeur passée de l'Autriche-Hongrie et des portaits de l'impératrice amoureuse de la Hongrie, Sissi, l'icône kitsch de l'Autriche, en tenue d'équitation) sont autant de panoplies stéréotypées qui soulignent d'entrée le caractère artificiellement viennois des personnages. Malgré l'indication de temps précise, 1941, la pièce se veut symbolique et non une représentation historique du clan Wessely²²³. Le côté outrancier de la farce grotesque pourrait faire attendre une pièce au comique grossier. Néanmoins, dans *Burgtheater* également, Elfriede Jelinek introduit un fort décalage entre indications scéniques et dialogues. L'action d'une part est très violente (dans la première partie, Käthe brutalise ses enfants, dans la deuxième partie, on viole le nain), d'autre part les paroles de la famille sont très fascistes²²⁴. Dans l'extrait cité par exemple, le personnage de Schorch glorifie les « Blitzmädchen », jeunes femmes volontaires qui prêtaient main forte aux soldats allemands pendant la Deuxième Guerre Mondiale, et les « Hitlerjungen », jeunes gens enrôlés dans les jeunesses hitlériennes et les accueille à bras ouvert dans le bastion autrichien, le Burgtheater. La violence des gestes et des mots fait ensuite basculer la farce comique dans l'horreur. Pour la première fois dans une pièce de Jelinek, le côté sanguinolent apparaît, notamment au cours de l'intermède allégorique – reprise satirique de la mode de l'intermezzo dans les pièces populaires viennoises- où le Roi des Alpes est décrit comme suit:

Il est entièrement emmaillotté dans des bandages blancs (pansements), ce qu'on ne doit pas voir tout de suite!, comme une momie égyptienne. Il apparaît néanmoins indifférent et chic. Tout d'abord. Quelques taches de sang, discrètes, peuvent être montrées.²²⁵

Ce personnage à la fois présent, passé et futur, mort et vivant, réel et irréel est une véritable allégorie qui prend la forme d'une momie, conservation d'un être mort, symbole de la mémoire qui se fait ensuite déchiqueter par la famille. Imitant le « Zauberstück » de

²²³ Cf. interview d'Elfriede Jelinek (« Ich schlage sozusagen mit der Axt drein ». TheaterZeitschrift 7 (1984)): „Aber nicht die Personen als solche sind mir wichtig gewesen, sondern, das, wofür sie standen, was sie repräsentierten, wofür sie sich zum Werkzeug machten.“

²²⁴ *Burgtheater.*, p.134: „Schorsch: Mir missen jetzt ernsthaft dafür klampfen, daß ein jedes Blitzmädel und ein jeder Hitlerjunge sagen kann und das zurecht: Unser Burgtheater!“

²²⁵ *Ibid.*, p.143: „Er ist, was man aber nicht sofort merken darf!, ganz mit weissen Binden (Verbandszeug) umwickelt wie eine ägyptische Mumie. Tritt aber unbekümmert und fesch auf. Vorerst. Einige Blutflecke, diskret angebracht, können zu sehen sein.“

Raimund, le théâtre prend alors un côté vampirique: tout se situe entre la vie et la mort, le réel et l'irréel. Cette caractéristique permet à l'auteur de montrer le dysfonctionnement de la machine à oublier (le passé nazi)²²⁶.

Burgtheater, en parodiant sur le mode satirique les grands dramaturges populaires viennois fustige ainsi le théâtre autrichien moderne, garant patenté de la morale bourgeoise, comme le complice éhonté de l'austrofascisme.

Président Vent du Soir. Un petit drame, très libre d'après J. Nestroy²²⁷ (1988): Nestroy actualisé

Ce « petit drame » est la dernière pièce écrite avant la césure que représente *Aux Pays. Des Nuées*. Il s'inspire de l'opérette en un acte de Johann Nestroy *Vent du soir ou l'horrible festin* adaptée de l'opéra-bouffe de Jacques Offenbach en 1861. La comédie satirique de Nestroy, parodie des opéras romantiques, thématise à travers l'histoire d'un chef cannibale d'une île australienne et une critique de la langue, les soi-disant bienfaits de la civilisation et de la culture politique qu'elle implique, le nationalisme et la xénophobie. De même, Elfriede Jelinek reprend les grandes lignes et les thématiques de Nestroy, cette fois-ci sans ironie envers son prédécesseur mais plutôt comme un hommage.

Le président Vent du Soir et sa fille Otilie maintiennent leur autorité sur une île des mers du sud grâce aux programmes télévisuels et au Bal de l'Opéra. Le régime alimentaire de cette île est particulier: les indigènes et les étrangers sont tous progressivement transformés en chair à saucisse puis cuisinés. La situation devient alors délicate pour Vent du Soir lorsque celui-ci s'aperçoit qu'il a mangé tous les habitants: qui l'élira au prochain vote? Qui applaudira à la visite officielle du président Franz Josef Apertutto? A la fin du drame, Vent du Soir est lui-même mangé par un ours blanc qui débarque sur l'île en tant que représentant d'une société télévisuelle d'outre-mer.

Vent du soir ou l'horrible festin s'affichait déjà comme une comédie satirique dans laquelle le cannibalisme prenait une dimension politique et permettait de remettre en question les grandes idées du XIX^{ème} siècle comme la civilisation, le progrès mais aussi le nationalisme.

²²⁶ Elfriede Jelinek en interview avec Anke Roeder, p. 156: „,Burgtheater' ist eine Metapher für eine lebende Leiche, sie lebt und lebt nicht wie der Vampir. Aber die Verdrängung funktioniert nicht. Die Gebeine kriechen aus dem Boden hervor.“

²²⁷ *Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy*, in Wiesner Herbert (éd): *Anthropophagen im Abendwind. Vier Theatertexte nach Johann Nepomuk Nestroys „Hauptling Abendwind oder Das gräßliche Festmahl“*, Literaturhaus Berlin, Berlin, p.19-36. Egalement disponible sur le site Internet d'Elfriede Jelinek.

Le président Vent du Soir, forme actualisée du personnage de Nestroy, cristallise ici tous les dirigeants, d'Autriche ou d'ailleurs, qui réussissent à endormir les masses par la télévision et les spectacles populaires pour mieux satisfaire leur faim de pouvoir. En clin d'œil au satiriste viennois, Elfriede Jelinek baptise l'invité « Franz Josef Apertutto », une parodie de l'Empereur François-Joseph, grande figure politique autrichienne et cible principale de *L'Horrible festin*.

Comme chez Nestroy, la dramaturge écrit ici une satire politique proche de la féerie parodique (« parodistisches Zauberspiel »)²²⁸. *Président Vent du Soir* marque clairement le nouveau chemin qu'Elfriede Jelinek a choisi pour ses pièces, entre tradition et novation: celui de l'allégorie, proche du Zauberstück viennois du XIX^{ème} siècle. La satire passe ici par la mise en espace proposée dans le texte.

Si le décor exotique était déjà présent dans la pièce de Nestroy afin de pasticher les grandes machineries romantiques, il fait ici l'objet d'indications encore plus fantasques que celle du dramaturge viennois²²⁹. De la même façon que dans *Maladie ou femmes modernes*, tous les éléments scénographiques sont d'une démesure à la fois drôle et glaçante.

Néanmoins, ce ne sont pas seulement les décors ou les costumes en eux-mêmes qui peuvent dérouter le public, mais également la façon de présenter les indications scéniques. Elfriede Jelinek semble elle aussi faire semblant, participer à cette grande illusion qu'est le théâtre en « jouant » à l'auteur. Voici la façon dont elle présente les actes 1 et 2:

*Acte 1 : Vent du Soir et sa fille Ottilie sont assis dans un paysage de forêt vierge de type insulaire des mers du sud. Mais leurs habits sont représentatifs de l'Européen, une accumulation suffisante d'éléments folkloriques des mers du sud comme des plumes, des anneaux nasaux, etc. Ottilie très tape-à-l'oeil mais sympathique.*²³⁰

²²⁸ Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1978, p.64: « Geister, Feen und Allegorien sind wienerische Repräsentanten einer höheren Welt, die [...] im nur parodistische Zauberspiel aber im mechanischen Funktionieren des Zaubersapparates « zerspielt » werden. Das parodistische Zauberspiel ist ein Konglomerat aus Zauber-, und Singspiel, Sittenstück, lokaler Posse und Parodie. »

²²⁹ Cf. http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1914&kapitel=1&cHash=489ae836192#gb_found, texte en ligne de Johann Nepomuk Nestroy, *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl. Indianische Faschings-Burleske in einem Akt* : « Schauplatz: Eine der fernsten Inseln in Australien. Die Bühne stellt eine Gegend mit australischer Vegetation vor. Links um einen Baumstrunk, der als Tisch dient, Rasenbänke. Rechts eine zwischen Bäumen befestigte Hängematte. Im Hintergrunde ein Käfig, in welchem sich ein weißer Bär eingeschlossen befindet. »

²³⁰ 1. Akt: *Abendwind und seine Tochter Ottilie sitzen in südseeinsulanischer Urwaldlandschaft. Sie sind aber europäisch-repräsentativ gekleidet, dezente Beimengungen von Südsee-Folklore wie Federn, Nasenringe, etc. Ottilie sehr aufgetakelt, aber sympathisch.*“

*Acte 2: Vent du Soir sur une estrade. Devant lui, un poste de télévision dont l'écran est tourné vers Vent du Soir. Au loin, quelques sauvages avec des banderoles sur laquelle ne se trouve rien de très flatteur pour Vent du Soir. Otilie est assise à côté de son père.*²³¹

La dramaturge, en exagérant un trait déjà présent chez Nestroy, s'amuse à donner des précisions, des astuces de mise en scène superflues, comme « *paysage de forêt vierge de type insulaire des mers du sud* » qu'elle aurait pu résumer en un seul adjectif : « exotique ». L'accumulation de détails correspond en réalité à la somme des clichés sur « l'exotisme » dont la juxtaposition démonte le caractère artificiel, dénonçant ainsi un racisme latent dont l'une des formes reste le colonialisme. Il apparaît donc qu'Elfriede Jelinek laisse une plus grande liberté au metteur en scène en n'indiquant que ce que le décor doit suggérer mais non comment. Encore une fois, c'est l'ambiance qui doit primer sur l'exactitude, pour faciliter les associations d'idées. En donnant ses impressions, elle se place déjà du côté du public plutôt que de l'équipe technique. L'effet de distanciation s'opère également à travers les personnages comme ici Otilie, personnage goethéen récurrent, entre groupie et modèle féminin, entre réalité (Otilie était la prénom de la belle-fille de Goethe) et fiction.

Néanmoins, le détail n'est pas dans cette pièce toujours placé au mauvais moment. Par exemple, l'entrée de Lizzy, feu Madame Vent du Soir, est accompagnée d'une esthétique réfléchie:

*Tonnerre et éclair. Du dessus de scène sort une boîte de conserve surdimensionnée étiquetée „Macédoine viennoise“. Le couvercle s'ouvre et reste ainsi. S'élève de la boîte Lizzy, la femme de Vent du Soir, morte par accident dans la machine à saucisse, en toilette pastel – de préférence vert menthe ou équivalent -, comme si elle s'apprêtait à aller au Bal de l'Opéra. Tout autour d'elle des morceaux de légumes, eux aussi surdimensionnés, jaillissent de la boîte. Lizzy apparaît jusqu'à la hauteur des cuisses et chante une belle chanson.*²³²

La scène est complètement irréaliste et n'est que la construction d'une fausse allégorie dans laquelle l'auteur s'amuse avec l'icône de l'impératrice Sissi, à respecter des harmonies de couleur (le vert présent dans la robe de Lizzy, les légumes et le décor de forêt vierge, symbole de la nature, de la patrie, de l'espoir avec le retour d'une défunte rappelant les

²³¹ "2. Akt: Abendwind auf einem Podium. Vor ihm ein Fernsehapparat, mit dem Bildschirm zu Abendwind gewendet. In einiger Entfernung einige Wilde mit Transparenten, auf denen wenig Schmeichelhaftes für Abendwind steht. Otilie sitzt neben ihrem Vater."

²³² „Donner und Blitz. Aus dem Schnürboden kommt eine überdimensionale Konservendose, bedruckt mit "Wiener Allerlei" herab. Der Deckel hebt sich und bleibt aufgeklappt. Aus ihr empor taucht Lizzy, die durch Unfall mit der Wurstmaschine verstorbene Gattin Abendwinds, in einer pastellfarbenen Toilette- am besten minzgrün oder so-, als wollte sie eben zum Opernball gehen. Um sie herum sprühen Gemüseteile, ebenfalls überdimensional groß, aus der Dose. Lizzy taucht bis zur Hüfte auf und singt ein schönes Lied.“

valeurs associées à l'impératrice) dans la création dans un spectacle qui n'a rien de beau en soi (énorme boîte de conserve autour de laquelle giclent des légumes). La mise en place de cette scène a donc plus pour effet d'assurer un grand impact chez le public: les symboles sont forts sans pour autant diffuser une signification claire, au contraire ils multiplient les associations d'idées possibles ce qui fait de la scène un moment à la fois distrayant et propice à la réflexion.

L'image a donc non pas une fonction accompagnatrice, elle ne sert pas à soutenir le propos, elle a une vie indépendante et ses dissonances en font une image à décoder, elles invitent le spectateur à découvrir les mythes qui se cachent en elles : ici celui de Sissi comme symbole de beauté et de grandeur de l'Autriche. En cela, les indications scéniques ont un côté pédagogique: elle permet au spectateur d'apprendre à décrypter le langage pictural, compétence essentielle dans notre société de l'image.

D'autre part, la violence de la pièce (*Vent du Soir* a mangé tous ses sujets) se répercute dans les éléments scénographiques, criards et agressifs, par exemple à la fin du troisième acte:

Vent du Soir et Apertutto finissent par s'asseoir, le souffle court, sur un des jeunes gens. Tout à coup, un ours blanc surgit de la forêt vierge et tapote l'épaule des deux dirigeants. Ils s'effraient et sursautent. Hermann et Ottilie peuvent fuir main dans la main. L'ours enlace amicalement Vent du Soir et Apertutto. [...] L'ours consomme les derniers restes de Vent du Soir. [...] A présent, tous chantent ensemble et dansent la valse autour de l'ours repu qui s'est assis par terre. ²³³

La toile de fond, le Bal de l'Opéra viennois, se veut joyeuse et digne d'une comédie. Néanmoins, d'emblée, l'évocation précisément de ce bal est tendancieuse tant celui-ci est objet de nombreuses critiques : représentation théâtrale du faste autrichien largement diffusée sur le petit écran, débauche inutile de moyens, invités aux mœurs douteuses voire fascistes. Il est connu de tout Viennois qu'il faut mieux s'abstenir de sortir dans les rues du centre-ville de Vienne le soir du Bal de l'Opéra de peur de se retrouver coincé dans des manifestations violentes anti-bal. Par la simple évocation de cet événement qui fait figure à la fois de lieu et de temps, le spectateur est plongé dans une ambiance qui oscille entre réception luxueuse et climat ambiant malsain voire violent. Ici, la violence de

²³³ « *Abendwind und Apertutto setzen sich schließlich schwer atmend auf einen der jungen Leute drauf. Plötzlich tritt ein weißer Bär aus dem Urwald und klopft den beiden Herrschern auf die Schulter. Sie erschrecken, springen auf. Hermann und Ottilie können Hand in Hand flüchten. Der Bär umschlingt freundschaftlich Abendwind und Apertutto. [...] Der Bär verzehrt die letzten Reste von Abendwind. [...] Alle zusammen tanzen jetzt Walzer um den satt am Boden sitzenden Bären und singen.* »

ceux qui ont le pouvoir est concrète: ceux-ci écrasent littéralement leurs sujets. Puis la violence externe, sous la forme de l'ours, fait irruption dans ce stéréotype même de la belle apparence qu'est le Bal de l'Opéra, pour rendre la pareille aux chefs d'Etat en les dévorant à son tour. Cet ours blanc, déjà présent chez Nestroy est remis au goût du jour sous le spectre de l'Ours Soviétique. Le sauvage à dompter par le capitalisme finit donc par manger les dictateurs tandis qu'autour continue la valse du monde. La scène sanglante contraste, comme dans *Vent du Soir ou l'horrible festin*, avec cette fin digne d'un opéra-bouffe où tout le monde danse et chante.

Ainsi, par des images fortes, Elfriede Jelinek met en scène de manière concrète ce qui nous est en temps normal abstrait: la terrible violence qui se cache derrière le monde lisse et spectaculaire tel que nous le distribuons à grande échelle la télévision.

Cette pièce, deux fois mise en scène, se veut cette fois-ci très politique, quoiqu'elle reste dans le domaine de l'abstrait, les symboles étant à la fois clairs et très généraux. Avec *Président Vent du Soir*, on remarque que le théâtre d'Elfriede Jelinek devient alors le lieu d'événements fantastiques, philosophiques au symbolisme outrancier, qui néanmoins continuent d'avoir une trame historique avec un dénouement qui délivre un message: ici, c'est la vengeance du peuple qui plane après que ses dirigeants l'ont saigné à blanc. Morale saisissante lorsqu'on garde en mémoire que la pièce a été écrite en 1988, quelques mois avant la chute du Mur de Berlin et l'effondrement du Bloc Soviétique. Alors que la dramaturge semblait jusqu'à présent pessimiste quant à l'issue de ses héroïnes, elle semble ici encore croire que « l'ours soviétique » réussira à terrasser les capitalistes sans pour autant être sûre que celle-ci changera la face du monde.

Maladie ou femmes modernes. Comme une pièce. Pour Eva Meyer (1987): ambiance littéraire

Cette pièce est la seule de la première période à ne pas se référer directement à un autre dramaturge mais à l'univers d'Emily Brontë dans *Les Hauts de Hurlevent* (la protagoniste se nomme Emily et un autre personnage Heidkliff, en référence à Heathcliff), entre violence physique et psychologique. Dans *Maladie ou femmes modernes*, Elfriede Jelinek se concentre avant tout sur l'ambiance.

Les indications précises de temps et de lieu sont abolies. L'ensemble témoigne néanmoins encore d'une structure: deux parties découpées respectivement en 5 et 6 scènes ou tableaux. *Maladie ou femmes modernes* se déroule dans un monde fantastique, symbolique, sorte

d'utopie négative où les personnages ne dissimuleraient rien mais montreraient directement ce qu'ils représentent. Au début de la pièce, Carmilla vient à la clinique de Heidkliff, accompagnée de son mari, pour accoucher. Elle meurt après l'accouchement et est littéralement vampirisée par l'infirmière-vampire et écrivaine Emily. Toutes deux forment par la suite un couple lesbien et vampirique. Carmilla tue et mange alors ses enfants. Néanmoins avant de les consommer, elle les met en conserve et les congèle dans un container qui porte l'étiquette « family », prévoyant ainsi, en bonne épouse, de quoi sustenter sa nouvelle partenaire.

Le schéma bourgeois est reproduit à l'identique. L'inefficacité de ce type de féminisme, dans lequel la femme tente de devenir un homme, est représentée par le statut même d'Emily et Carmilla. Ni vivantes, ni mortes, elles sont vampires, coincées entre l'être et le non-être, elles n'ont pas d'existence propre, pas de résonance, pas de réflexion. Leur échec est scellé lorsque, dans le sixième et dernier tableau, elles deviennent une « double créature »²³⁴. Monstrueuse, répugnante, cannibale, cette double créature démasque de manière grotesque la face cachée du féminisme bourgeois assimilé à une sorte d'ogre primitif et surtout qui reste muet pendant toute la dernière scène puisque dépourvu d'un discours propre ou cohérent. L'effet de distanciation est omniprésent dans ce monde fantastique que Jelinek a mis en place. La notion de temps, déjà brouillée dans *Burgtheater* à travers le personnage du Roi des Alpes, est ici abolie. Fait alors place au premier plan le décor, complexe et symbolique:

*I.1. La scène est divisée en deux, mais il y a une transition d'un côté à l'autre. A gauche, une sorte de cabinet médical avec un appareil tenant à la fois de la chaise de dentiste et de la table de gynécologue. Il y a aussi une paillasse sur laquelle est posé un assortiment de conserves de sang. A droite, le cabinet se transforme en une lande sauvage, avec des rochers. Au loin : collines, eau, etc. Sur une petite scène, cette lande peut être représentée par un bassin à barbotage pour les enfants.*²³⁵

Le décor a bien pour fonction d'indiquer le cadre social de l'action mais celui-ci est disparate et annonce d'emblée une pièce qui se veut ludique: l'histoire n'est pas à prendre au sérieux, les éléments se juxtaposent sur le mode de l'association d'idées (dentiste=personnage sanguinaire=vampire ou féministe=lesbienne=vamp=vampire). Au fur et à mesure de la

²³⁴ *Maladie ou femmes modernes*, L'Arche, p.103: « Apparaît [...] une grosse bonne femme gigantesque, la DOUBLE CREATURE. Cette femme (elle peut aussi être empaillée), ce sont les sœurs siamoises Emily/Carmilla, cousues dans un vêtement commun. La double créature porte un bandeau de la Croix Rouge en haut de chaque bras. [...] Elle sort à manger du panier. Elle ronge une jambe d'enfant, comme on ronge une cuisse de poulet. De temps en temps, elle boit du sang rouge, luisant, au goulot d'une bouteille de deux litres. »

²³⁵ *Ibid.*, p.11

pièce, l'action se situe toujours au même endroit mais le décor évolue, symbolisant l'évolution ou plutôt l'exacerbation des personnages:

*Côté paysage, roule un rocher avec, plantées dessus, une ou deux croix de pierres tombales.*²³⁶

Le décor participe à la mise en place d'une ambiance, ici vampirique, par des symboles dont la naïveté souligne l'artificialité de l'histoire.

Puis dans la deuxième partie, le même décor est légèrement modifié:

II.1. *La scène est à présent ainsi : le cabinet médical a disparu. A la place, une ravissante chambre à coucher style années cinquante, lits jumeaux, reliés par un appui-tête, petites tables de nuit, lampes de chevet, une radio, etc. Simplement : les lits sont remplacés par deux cercueils au design élégant et remplis de terre, dans ce même style années cinquante. Vraiment idyllique. A droite, le paysage est resté le même, sauf qu'il est nimbé d'un éclairage sinistre et crépusculaire. Plusieurs croix et pierres tombales. Notre chauve-souris les survole de temps en temps. Un horrible oiseau passe aussi de temps en temps, en criant. Ca ira comme ça. Merci. A gauche, confortablement allongées dans les lits jumeaux : Emily et Carmilla, celle-ci avec des bigoudis. Emily a une machine à écrire portative sur une planche disposée en travers du cercueil. Bien visibles, deux congélateurs. « Famille ».*²³⁷

L'ensemble a été modifié de manière très kitsch afin de souligner, à grands renforts d'accessoires (les cercueils, la chauve-souris, les croix et les pierres tombales), l'ambiance vampirique. De même, la dimension ironique du tout est mise en avant par Jelinek elle-même qui se moque de ses exagérations et de ses lubies de dramaturge en imaginant un dialogue avec le metteur en scène (*Un horrible oiseau passe aussi de temps en temps, en criant. Ca ira comme ça. Merci*).

En même temps, l'ambiance se veut « idyllique », comme un couple modèle des années 1950, le design, la femme avec les bigoudis, la machine à écrire portative et le paradoxe total entre la chaleur maternelle représentée par le mot « famille » et l'horifique froideur de la vamp(ire) réuni dans les « deux congélateurs » remplis du sang des enfants de Carmilla. Puis la décadence est signifiée crescendo à partir de la quatrième scène²³⁸ à travers

²³⁶ *Ibid.*, p.48

²³⁷ *Ibid.*, p.59

²³⁸ *Ibid.*: « 4. Décor comme précédemment, à cette différence près que tout doit maintenant sembler légèrement abîmé, pourri. A gauche dans le paysage, se dressent entre les croix les ruines de machines de guerre. Elles sont d'abord encore rares, un peu étranges. Jusqu'à la fin, le paysage va se remplir d'armes. Les enfants gisent dans leurs mares de sang. [...] (p.82)

l'amoncellement des armes, des ruines, ordures et du sang. Le décor se fait donc le miroir de la destinée des héroïnes, sa symbolique écrasante ne peut que focaliser le regard du spectateur alors qu'il assiste à la représentation, de sorte que les images en disent plus long sur la situation que les dialogues.

Cette prépondérance du visuel dans cette pièce est accentuée par l'omniprésence d'un jeu sur les éclairages tout au long des deux parties. Les changements de lumière marquent surtout les transitions entre les scènes ou tableaux. Le décor est ainsi plongé dans différentes ambiances. Il est à noter que souvent la lumière est décrite à l'aide d'un adjectif ou d'une précision qui relève plus d'une impression ou d'un sentiment que véritablement d'une indication technique quant aux types d'éclairage à utiliser:

A gauche, en revanche, clarté affairée sur le cabinet médical. [...] Clarté aveuglante, comme si, pendant un instant, tout allait exploser. (p. 20)

Le décor est insensiblement plongé dans une lumière inquiétante. (p.25)

Simultanément, la chambre à coucher s'éclaire d'une lueur étrange. [...] Lumière tamisée, mystérieuse. (p.77)

L'auteur recherche donc plus à suggérer aux metteurs en scène des atmosphères qui insistent sur le côté surnaturel et étrange de la pièce. Ces ambiances sont également créées par un jeu sur l'alternance entre obscurité et lumière forte:

Clarté aveuglante, comme si, pendant un instant, tout allait exploser. [...] Puis, de façon abrupte, noir. (p.20)

Lumière perçante, obscurité. (p.28)

Lumière crue, blanche (p.28) Lentement, noir. (p.37)

Crépuscule bleuâtre. (p.37) Le cabinet est plongé dans l'obscurité. (p.58) Lentement, noir. (p.82)

L'état vampirique est quant à lui souligné par des éclairages crépusculaires ou des lumières rouges:

La scène est nimbée d'une lumière rouge. (p.48)

5. *A gauche l'appartement est devenu une toilette pour dames, vue de côté, avec une petite pièce lavabos. [...] Le paysage à droite s'est transformé en un gigantesque dépotoir. Ordures, sacs poubelle, etc. Les armes aussi se sont multipliées. Tonalité apocalyptique. Un tas de vieilles ferrailles militaires. [...] La belle apparence est détruite. (p.92-93)*

6. *Les toilettes, à gauche, sont pleines d'amoncellement d'humains recouverts de draps blancs. Les draps sont maculés de grandes taches de sang. » (p.102-103)*

Ils s'approchent de la chambre à coucher, plongée dans une semi-obscurité. (p.68)

Lumière tamisée, mystérieuse. (p.77)

Sur le dépotoir, une lueur rouge, comme un incendie. (p.102)

Dans *Maladies ou femmes modernes*, Elfriede Jelinek accumule les symboles: décors, lumières mais également costumes qui ici encore sont redondants avec les personnages : comme les costumes d'Emily, l'infirmière-vampire: « elle porte une ample robe à la mode. De son corps émergent discrètement un ou deux pieux, le long desquels coule un peu de sang. » (p.13), « on voit ses dents de vampire » (p.15), ou la martyre: « Et apparaît de fait la martyre, nimbée d'un halo de lumière. De la même manière que le fameux saint, elle aussi se présente comme une sorte d'icône, peut-être porte-t-elle des seins sur une assiette, ou sa roue. Habit de nonne ? » (p.95). Les accessoires enfin participent à la mise en place de la plus parfaite artificialité²³⁹ qui naît du surplus de signifiants²⁴⁰. Le tout est, par son côté exagéré, très ludique: l'auteur s'amuse à signifier et engage le metteur en scène à continuer ce jeu de juxtapositions. Naturellement, la légèreté et l'humour de la mise en scène proposée par la dramaturge contraste avec l'issue de la pièce: la monstrueuse double créature est muette et scelle encore une fois l'échec de deux femmes qui tentaient d'avoir une existence intermédiaire entre la vie et la mort, entre les définitions bourgeoises de l'homme et de la femme.

C'est donc une pièce aux images fortes qui se doit d'être jouée afin que soient mis en relief ces contrastes. La juxtaposition des décors, lumières et actions. Mise en scène une quinzaine de fois, la pièce semble ne pas poser de problèmes majeurs à son passage sur la scène. Dans l'adaptation radiophonique *Education d'un vampire*²⁴¹, diffusée en 1986, le lieu est dit par une voix neutre, le contraste entre images et paroles n'est pas remplacé par une opposition entre sons et paroles. Cette pièce semble donc bien avoir besoin de la scène théâtrale pour prendre toute sa dimension.

²³⁹ Par exemple: « Une chauve-souris volète gentiment au-dessus de lui et disparaît. » (p.17) : tout au long de la pièce, on retrouve les éléments habituels du folklore vampirique, du cercueil à la croix, amalgamée ici avec la Croix Rouge, mais aussi des accessoires plus inattendus comme les animaux de bain en caoutchouc qui sortent du bas-ventre de Carmilla.

²⁴⁰ Dans le livre *Histoire des vampires. Autopsie d'un mythe* de Claude Lecouteux, Imago, Paris, 1999, particulièrement p. 113-136, il se trouve que les clichés repris par Elfriede Jelinek (pieux, dents aiguisées, cercueil à la croix) correspondent dans l'ensemble à ceux du mythe du vampire du XIX^{ème} siècle, transmis essentiellement par *Carmilla* de John Sheridan Le Fanu, ce qui renforce ainsi la dimension intertextuelle de la pièce et l'accumulation de références.

²⁴¹ Elfriede Jelinek, *Erziehung eines Vampirs*, musique: Patricia Jünger, Süddeutscher Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Bayerischer Rundfunk, 1986, durée: 43 min 50 sec

Une évolution des mises en espace des pièces d'Elfriede Jelinek de *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* à *Président Vent du Soir* est perceptible. Dans les premières pièces d'Elfriede Jelinek, les décors sont stylisés sans être réalistes (on pense à l'atmosphère de bordel dans *Nora* ou l'ambiance Tamara de Lempicka dans *Clara S.*). Ce que la dramaturge recherche dès le début, c'est donc à créer des ambiances, à évoquer plus qu'à donner des indications strictes et rigides. Si celles-ci le sont, elles deviennent alors souvent irréalisables et tiennent plus de la satire de la didascalie que de la véritable indication scénique. Puis naît un goût du détail dans les costumes, complètement irréalistes, amalgames de symboles qui constituent la seule étoffe du « personnage ». Les couleurs également, sous forme d'éclairages ou d'éléments de décor, permettent de véhiculer un certain nombre d'impressions et laissent entrevoir des pistes de réflexion quant aux différentes interprétations possibles des images que Jelinek nous met sous les yeux, sans jamais rien imposer de définitif. La dramaturge cultive une esthétique de la dissonance, entre action et parole, décors et situations, à même de saper toute vraisemblance. L'importance grandissante du lieu, dès *Clara S.*, invite les spectateurs à se plonger dans un autre univers, fantastique et irréel, digne du conte philosophique. Les pièces deviennent alors un lieu dans lequel le déroulement de l'action permet de mieux comprendre celui-ci en l'éclairant sous différents aspects.

Néanmoins, on peut difficilement parler d'utopies pour parler de ces pièces tant les lieux certes matérialisent des idées mais sont tout sauf idéaux. Les actions qui s'y déroulent oscillent toutes entre le grotesque et l'horrible, occasionnant chez le spectateur un rire plutôt jaune. Ces pièces sont alors à la fois drôles par leur symbolique outrancière mise en place et inquiétantes par l'absence de savoir-vivre qui semble régner dans ces espaces-temps (où l'on fouette et étrangle son mari, viole des nains, accouche de jouets en plastique ou encore dévore des citoyens). La violence inouïe et sans détour qui y règne semble révéler toutes les pulsions subconscientes du mécanisme de notre société qui, derrière une image policée et de bon ton dissimule des principes d'une violence rare. L'exagération freudienne dont se sert Elfriede Jelinek fait de ses pièces des morceaux à la charge satirique très forte qui dépassent largement la pièce didactique brechtienne et qu'il est donc nécessaire de considérer comme tels: les lieux présentés sur scène doivent être appréhendés sur le mode du jeu dans lequel le spectateur est invité à vivre une expérience de type traumatique (se retrouvant face aux pulsions humaines les plus primaires: la violence, le sexe, la mort, l'ingestion) durant laquelle il pourra « s'amuser » à construire à sa guise des liens entre ce qu'il voit, entend, ressent, entre ce à quoi il assiste et sa propre vie, entre la vision du monde préconçue qu'il

absorbe depuis son écran de télévision et celle mise en place dans ces mondes étranges, entre sa vie et ces fictions.

1.1.3. Personnages et jeux d'acteurs

Définition de l'acteur par Elfriede Jelinek

Dans les textes métathéâtraux d'Elfriede Jelinek *Je voudrais être légère* et *Sens égal. Corps inutile*, la critique du théâtre s'axe principalement autour de l'acteur, deuxième pilier du théâtre moderne. Lui sont essentiellement reprochés son jeu et sa prétention à être vrai, à raconter une histoire qui donne l'illusion de la réalité :

Les gens ne peuvent pas dire quelque chose et faire comme s'il vivait. [...] Je ne veux pas voir la mécanique de ce muscle « bien huilé » (Roland Barthes) de langage et de mouvement, « l'expression » - comme on dit- d'un acteur professionnel. [...] Bêtement, l'acteur imite un être humain! – il a toute une gamme d'expressions et il extirpe de sa bouche une autre personne dont il étale le destin.²⁴²

Ce qui semble en particulier gêner Elfriede Jelinek, c'est la capacité ou plutôt le pouvoir de l'acteur de faire apparaître l'illusion de la vie:

En finir avec ces gens qui pourraient établir une relation systématique avec un personnage imaginaire! [...] Les acteurs ont tendance à être faux alors que leurs spectateurs sont vrais.²⁴³

S'accaparant toute la lumière, ils se veulent le centre du spectacle, donnant du théâtre une définition d'un lieu où règne l'illusion de la vie. L'auteur s'insurge particulièrement contre leur volonté d'être la définition même du théâtre, à lui donner son sens et sa direction:

Les acteurs sont inutiles comme ces petits sacs, au lieu de mouchoirs sales, bonbons et cigarettes, ils contiennent la poésie dont on les a remplis. Fantômes imprécis ! Produits dépourvus de sens, leur sens est « le produit d'une liberté surveillée » (Barthes). Pour chaque pièce sur scène, l'acteur a une liberté de manœuvre plus ou moins grande. La flaque de liberté est là et l'acteur – servez-vous donc – y puise son suc, son sérum, ses sécrétions. Il n'y a pas de mystère. Il colle sa morve dessus. [...] Qui est le chef ? Prétentieux que vous êtes! Disparaissez!²⁴⁴

²⁴² *Je voudrais être légère*, p.9

²⁴³ *Ibid.*, p.10

²⁴⁴ *Ibid.*, p.11

Jelinek, quant à elle, verrait bien plus un théâtre où ce seraient l'auteur et le metteur en scène qui créeraient le spectacle, et non l'acteur. Celui-ci n'est qu'un élément de la pièce, qu'un accessoire et non le centre autour duquel gravite l'art théâtral:

Les hommes de théâtre n'entrent pas en scène parce qu'ils sont quelque chose, mais parce que l'accessoire en eux devient leur véritable identité. Leurs gesticulations, leurs phrases vaseuses et maladroites que des sots leur ont fourrées dans la gueule, leurs mensonges : cela leur permet de les différencier. C'est bien cela, ils se substituent à des personnages qu'ils sont censés représenter et deviennent des ornements, des représentants de représentants, dans une chaîne sans fin et l'ornement sur scène devient l'essentiel.[...] les acteurs sont en eux-mêmes leur propre définition et se définissent par eux-mêmes. Et je dis, qu'ils débarrassent les planches!²⁴⁵

Les accusant d'avoir détourné le sens du théâtre, elle s'en prend alors à ce qui fonde leur suprématie: leur art du mensonge, de la plus parfaite imitation jusqu'à l'identification. Quoique cette identification arrive parfois à un tel point que le processus bascule et que ce soit le personnage qui s'adapte parfaitement à l'acteur, qu'il devienne rôle de composition:

Le pire c'est lorsqu'ils tentent de faire coïncider ce qu'ils sont censés devenir avec ce qu'ils sont déjà.²⁴⁶

Que fait-il ? Malgré mon interdiction formelle, il pousse, tel Thespis, son petit chariot à travers les rayons dans l'espoir de se rencontrer lui-même.²⁴⁷

Reprenant les critiques formulées envers les acteurs par Diderot dans son *Paradoxe sur le Comédien*, Elfriede Jelinek souligne la complaisance avec laquelle l'acteur, ayant pour but de transmettre des sensations fortes, se sert bien trop de ses propres émotions plutôt que de garder son sang froid face au rôle. L'acteur ne sachant mettre son orgueil de côté, la dramaturge préfère l'évincer et créer un théâtre qui s'axe autour d'un autre point que l'acteur. Si celui-ci est relégué au rang d'accessoire, quel nouveau statut lui est-il attribué ainsi qu'à son corrélat, le personnage? Dès la première pièce, ces notions sont retravaillées et forment l'un des principaux signaux d'un art théâtral nouveau.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.13-14

²⁴⁶ *Sens: indifférent. Corps: inutile*, p.19

²⁴⁷ *Ibid.*, p.23

Le personnage dans les premières pièces d'Elfriede Jelinek

Dans la forme dramatique habituelle (et chez Ibsen notamment), le personnage se présente par ses paroles, dans la mesure où la véritable action s'est déroulée avant le lever du rideau. Il assume les conséquences de ses dires qui tiennent également place d'action puisque les dialogues entraînent un développement de l'intrigue. Suivant le principe d'illusion et de vraisemblance, les personnages ont un caractère et une psychologie, leurs faits et gestes étant en concordance avec leur être intérieur.

Rien de tout cela chez Jelinek. Pour elle, le temps du théâtre « psychologique » est définitivement révolu, du fait de la disparition de l'individualisme sous l'écrasant diktat idéologique des médias et du discours politique dominant: l'homme manipulé ne peut plus trouver sa propre définition, il n'est plus que le reflet du système dans lequel il vit²⁴⁸. Cette rupture, déjà entamée sous le théâtre de Brecht, a des conséquences directes sur la constitution des personnages: ceux-ci n'ont plus d'identité propre, ils ne sont rien de plus que ce qu'ils disent: aucune profondeur psychologique, aucun moi intérieur et par conséquent aucun besoin pour l'acteur d'interpréter, d'incarner, de s'identifier²⁴⁹. Les personnages sont des stéréotypes extrêmes qui empêchent tout effet d'illusion. Sans psychologie propre, ils apparaissent comme les jouets de plus grandes puissances, en l'occurrence de l'auteur comme créatrice et analyste des idéologies ambiantes. Le personnage n'est pas un but en soi mais le simple contenant d'une parole caractéristique, construite²⁵⁰. Il sert l'intention de l'auteur et non lui-même. Chaque rôle a une fonction précise, un message à délivrer. Ne correspondant pas à une personne vraisemblable, les personnages représentent des systèmes d'idées, ce qu'Elfriede Jelinek rend explicite dès sa première pièce.

²⁴⁸ K. Kathrein, *Mit Feder und Axt. Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek im Gespräch*, in *Die Presse*, 3 et 4 mars 1984: „[die psychologischen Theaterstücke hatten] ihre Blüte, als man noch an den Individualismus glauben konnte. Heute ist der Spielraum für individuelles Handeln klein geworden, das System so übermächtig und geschlossen.“

²⁴⁹ A. Roeder, *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater*. Interview avec Elfriede Jelinek dans *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, éd. par Anke Roeder, Suhrkamp, 1989, p.143: „Meine Stücke verweigern sich dem psychologischen Theater. Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen. Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind. Sie behaupten etwas von sich, statt auf der Bühne zu leben [...]. Vielleicht sind die Stücke deshalb unbeliebt und haben sich auf dem Theater durchgesetzt, weil die Figuren sich dem Leben, dem Verkörpern, dem So-tun-als-ob widersetzen.“

²⁵⁰ E. Spanlang, *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*, VWGÖ, 1992, p.286: „Sie sollen nicht den Eindruck erwecken, als seien sie Menschen mit einem Denken, entsprechendem Gefühlsleben und dazupassendem Sprechen. Der Schreibprozess besteht nicht darin, zuerst eine Figur zu finden, der etwas zugeordnet wird wie in der psychologischen Dramatik, der Vorgang verläuft umgekehrt. Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sondern das Sprechen sucht eine Hülle.“

Ce qui arriva quand Nora quitta son mari ou soutiens des sociétés (1979)

D'emblée, le personnage principal se définit lui-même, se positionnant plus dans le métalangage que dans l'interprétation du rôle et brisant par là-même l'illusion théâtrale:

Je ne suis pas une femme abandonnée par son mari. Je suis une femme qui est partie d'elle-même. Automatiquement. Ce qui est plus rare. Je suis Nora, la Nora de la pièce d'Ibsen. Pour l'instant, je me réfugie dans un métier pour fuir un état d'âme confus.²⁵¹

L'effet de distanciation est immédiat pour le spectateur: la protagoniste est l'héroïne d'une pièce de théâtre déjà écrite, elle nous donne clairement son statut et rajoute en dernier la cause précise de ses actes. L'actrice ne joue donc pas son rôle mais elle dit son rôle, ou plus encore le personnage se décrit comme tel et s'explique lui-même ainsi que son intertextualité, mettant ainsi en avant, de manière brechtienne, toute l'artificialité de sa présence sur scène et dans la pièce. Sa première réplique ne laisse aucune place pour une quelconque profondeur psychologique. Le sous-entendu est dit, l'interprétation toute faite. L'actrice n'a plus ici qu'à dire le texte et non pas à l'incarner puisqu'au lieu d'être sous-entendu, le moi intérieur du personnage est expliqué à haute voix si bien que celui-ci disparaît. Les autres personnages font également figure de contenants d'un type de discours. La présence d'Annemarie, la gouvernante de Nora, ne sert pas tant à rendre la pièce vraisemblable en soulignant le statut social de Nora qui a sous sa coupe des serviteurs, mais sert bien plus de représentante d'un type de personne : Annemarie exprime les réactions typiques d'une fille de la campagne face aux thèmes de l'amour et des enfants. Sa naïveté paraît évidente dans la dixième scène lorsqu'elle réplique à Nora:

ANNE. Notre bon Monsieur Helmer et notre bon Monsieur Weygang ne pourraient repousser une prière et moins que tout la prière d'une mère pour ses enfants.

NORA. Fiche-moi la paix avec les marmots!

[...] ANNE. Mais ce sont de pauvres petits innocents.²⁵²

Annemarie ne peut définir Nora que par une seule chose: le besoin qu'elle devrait avoir de voir ses enfants.

La création de stéréotypes dont le destin individuel est nié (Nora connaît un échec cuisant et prévisible dès la première réplique) est à mettre en lien avec les convictions politiques de la

²⁵¹ *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*, p.7

²⁵² *Ibid.*, p.43

jeune Jelinek. Nora, représentante du féminisme bourgeois, est vouée à l'échec parce qu'elle décide de réaliser seule son émancipation. Les théories socialistes et notamment celles d'August Bebel dans *La Femme et le socialisme*²⁵³ ne laissent pas de place pour les actions individuelles qui ne peuvent mener au succès. Alors qu'Eva, « seule figure positive »²⁵⁴ propose son aide collective à la protagoniste, celle-ci refuse ce qui la mène inéluctablement à sa perte : l'ambition personnelle et la libération individuelle reste, selon Jelinek, une utopie puisque la manière de faire épouse les mécanismes du système ambiant (Nora se soumet aux différents hommes et adopte différents rôles pour satisfaire leur besoin de pouvoir) au lieu de chercher à changer le système. Ne sortant pas du monde bourgeois, son émancipation tourne en rond et Nora retourne à son point de départ, l'humiliation en plus. D'autre part, la création de stéréotypes au lieu de personnages crédibles sous-tend également l'idée selon laquelle la société a privé les hommes de toute identité en nous imposant un langage, des expressions qui façonnent également notre façon de penser. La langue est pour Jelinek le premier instrument de manipulation des esprits et de démonstration de pouvoir. En la mettant en avant et la critiquant, la dramaturge cherche alors à dénoncer ce phénomène et à nous mettre en garde²⁵⁵. Se servant des principes brechtiens, elle ajoute également une bonne dose d'exagération et d'absurde pour ne plus nous laisser aucun doute sur le regard à porter sur les personnages: ceux-ci sont des pantins de différents systèmes de pensée, même Eva qui, quoique pleine de bonne volonté, ne réussit ni à convaincre ni à obtenir le cœur du contremaître. Cet art de l'exagération, des contrastes forts à la limite du grotesque va de pair avec la nature même du théâtre: quelque chose de non naturel, de surnaturel: quel meilleur lieu peut-on alors trouver pour dévoiler ce qui le caractère mythique des discours ambiants qui cherchent à faire passer pour naturel des idées issues d'une construction idéologique?²⁵⁶ Ces principes sont appliqués dès sa première pièce. Si l'on regarde la quatorzième scène, on pense *a priori* avoir à faire à une situation dramatique classique : Torvald Helmer reçoit

²⁵³ BEBEL, August, *Die Frau und der Sozialismus*, Dietz, Berlin, 1964, 456 p.

²⁵⁴ Brochure de la première de *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*: „Eva, die einzige positive Figur“

²⁵⁵ *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* in *Theaterzeitschrift*, revue de 7/1984, p.14: „Ich habe kein Interesse daran, den Leuten vorzugaukeln, dass sie eine eigene Sprache besitzen. Die Sprache ist ja einer der wichtigsten Machtinstrumente schlechthin und ich beabsichtige mit ihr und in ihr die überkommenen Herrschaftsverhältnisse aufzudecken und zu denunzieren.“

²⁵⁶ *Ibid.*: « Ich bemühe mich darum, Typen, Bedeutungsträger, auf die Bühne zu stellen, etwa im Sinne eines Brecht'schen Lehrstücks. Ich vergrößere- oder reproduziere- meine Figuren ins Übermenschliche, ich mache also Popanz aus ihnen, sie müssen ja auf einer Art Podest stehen. Die Absurdität der theatralischen Situation- man betrachtet etwas auf einer Bühne (!)- verlangt ebendiese Übersteigerung der Personen... Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen, sondern um Polemik, starke Kontraste, eine Art Holzschnitttechnik.“

Krogstad, tous deux sont servis à table par la compagne de Torvald, Linde. Mais lorsque celle-ci leur apporte les plats, la scène prend alors un autre tournant:

KROGSTAD. Ah, du bœuf en daube, ça j'aime bien. Tu l'as sûrement préparé pour moi avec amour, ma petite Christine ?

LINDE *furieuse*. Non! Pour Torvald et rien que pour lui! Tu ne peux toujours pas t'immiscer dans une relation satisfaisante pour les deux parties? De toute façon tu n'y arriverais sûrement jamais!²⁵⁷

Avec cette réaction déplacée, la maîtresse de maison semble avoir oublié les règles de politesse : contenter l'invité puis seulement ensuite le mari, mais aussi rester aimable et ne pas insulter et humilier son hôte! Cette réponse démesurée et improbable exprime néanmoins ce que la femme amoureuse type qui recroise son ex amant²⁵⁸ aurait pensé intérieurement. Dans la brochure de la pièce, Elfriede Jelinek explique que les acteurs doivent dire ce que les autres taisent²⁵⁹. En découlent des faux dialogues dans lesquels les personnages ne communiquent pas réellement entre eux²⁶⁰. Ce qu'ils expriment sorte d'eux-mêmes de manière incontrôlable de sorte qu'apparaissent au grand jour des propos qu'on taierait habituellement.²⁶¹

Mais c'est précisément à travers ces dialogues irréels, ces exagérations et ces situations improbables qu'apparaît le vrai, comme si les personnages parlaient en langues²⁶². Ils expriment le ça, le subconscient de notre langue. Ce processus n'est pas sans rappeler la notion aristotélicienne de catharsis: le spectateur n'est non pas purifié de ses passions mais des messages latents de la langue. Afin de montrer l'artificialité de la langue, les personnages emploient des citations, des détails techniques, des jargons qu'on semble leur avoir fourré dans la bouche. Ce système de montage joue notamment de l'intertextualité, par exemple dans la scène 6, lorsque Weygang lance à Nora: „Tu as encore la tarentelle dans le sang, je le

²⁵⁷ *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, p.62

²⁵⁸ Dans *Une maison de poupées* d'Henrik Ibsen est évoqué le fait que Linde ait eu une liaison avec Krogstad ce qui lui permettra de le pousser à cesser le chantage exercé sur Helmer.

²⁵⁹ Brochure: « Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt. »

²⁶⁰ *Ibid.*, « Es sind keine normalen Dialoge mehr, wo die Personen beim Sprechen aufeinander Bezug nehmen, sondern jeder kotzt aus, was die Personen normalerweise verbergen, zurückhalten und nicht aussprechen würden. Das sprechen sie, als ob sie ständig zwanghaft ausspucken müssten.“

²⁶¹ *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*, p.18: « NORA: Vous ne vous sentez aucune solidarité avec moi. -SECRETAIRE : Nous lient tout au plus certaines douleurs de l'enfantement, si un jour nous avons un enfant. »

²⁶² A. Roeder, *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater*, p.151: „Es spricht aus ihnen. Sie haben kein Ich, sondern sie sind alle Es- auch im Freudschen Sinn. [...] Es ist das Verbotene. Das, was sie sonst für sich behalten, nicht aussprechen würden, sprechen meine Figuren ständig aus. Es quillt aus ihnen heraus.“

vois. Ca te rend encore plus séduisante. »²⁶³ Ces mots sont exactement ceux que prononcent Helmer dans *Nora. Une maison de poupées*, d'Ibsen. Les acteurs sont donc utilisés comme de simples haut-parleurs et leur corps n'est pas pris en considération. Quel rôle joue alors la gestuelle des acteurs? En la matière, l'auteur préconise également la plus grande artificialité, l'action doit répondre à des stéréotypes²⁶⁴. L'exemple de Nora, censée être « *jouée par une actrice rompue à l'acrobatie et qui sache aussi danser* »²⁶⁵. Dans la sixième scène, celle-ci danse la tarantelle comme une parade amoureuse et qui symbolise de manière évidente l'éveil du sentiment amoureux. La gestuelle est ici redondante avec le dialogue entre Weygang et Nora qui exprime déjà l'amour naissant. Le corps de l'acteur est donc inutile et ce choix est souligné plutôt qu'effacé: telle une marionnette, les gestes de l'acteur épousent la parole et la volonté de l'auteur marionnettiste. De même, dans la dixième scène, Weygang cherche à s'excuser auprès de Nora. Pour ce faire, il « *passse la tête par l'entrebâillement de la porte, comme s'il mimait la timidité, puis il s'approche de Nora avec un bouquet de fleurs* »²⁶⁶. L'action est caricaturale et risible. En exagérant jusqu'à l'outrance le jeu de l'acteur qui faisait jusqu'alors office de définition de l'art théâtral, Elfriede Jelinek montre ce que le mime de la réalité peut d'avoir de faux et d'artificiel. Le spectateur n'admire plus alors la performance de l'acteur mais est soumis à un effet violent de distanciation qui le pousse à mépriser la véritable teneur de l'acteur mais aussi ce que son personnage stéréotypé représente. Les mouvements de marionnettes facilitent le travail de démythification: la manipulation de l'homme par le langage se ressent également dans ses mouvements²⁶⁷. Les gestes ne sont présents dans *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* que pour mieux accentuer ce qui est dit, fonction finalement traditionnelle. Le corps de l'acteur devenu superflu puisque « les acteurs SONT la parole »²⁶⁸ et rien d'autre, il forme alors une critique pleine d'ironie du jeu de l'acteur qui est ici confiné à jouer un stéréotype et ne peut donc exercer ses talents d'interprétation, de ton ou de diction. Dès la première pièce, Elfriede Jelinek fait donc tout pour reléguer le rôle de l'acteur à celui d'accessoire, d'élément parmi d'autres de la mise en scène.

²⁶³ *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*, p.25

²⁶⁴ *Mit Feder und Axt*, p.4: « Die Handlungs- und Verhaltensweisen der Figuren sind genauso schablonisiert wie die Sprache. »

²⁶⁵ *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*, p.6

²⁶⁶ *Ibid.*, p.44

²⁶⁷ Elfriede Jelinek en interview avec Anita Maria Mattis le 27.11.1986: « Die Figuren sind nur mehr wandelnde Sprachgebilde auf zwei Beinen, klisierte Sprachgebärden mit diesen entsprechenden ironisierten Verhaltensweisen. »

²⁶⁸ *Je veux être légère*, p.10

Clara S. Une tragédie musicale (1981-1982)

Clara S. pousse encore plus loin la critique de l'illusion théâtrale par l'acteur, tout d'abord par le choix des personnages. Cette fois-ci, ceux-ci ne sortent pas tout droit d'une autre fiction mais sont bien réels, historiques. Clara et Robert Schumann, Gabriele D'Annunzio, Aélis Mazoyer et Luisa Baccara sont autant de personnes ayant réellement existé. Leur rencontre est même temporellement probable. Le spectateur pourrait donc *a priori* se dire qu'il a à faire à une pièce historique, soupçon renforcé par la minutie du décor de la première partie censé reproduire au plus juste la villa Vittoriale de D'Annunzio. Au début, tout est donc mis en place pour créer une ambiance réaliste, vraisemblable. Mais tout dérape dès les premières entrées en scène des personnages:

*Un moment après, Clara accourt sur la scène comme poursuivie, se tordant les mains. Elle est pourchassée par la sensuelle et dodue Luisa Baccara, piaillant gaiement, elle n'est visible qu'après un certain temps derrière Clara. Luisa est quelque peu kitsch à l'italienne, Clara la biche allemande fugitive. Luisa rattrape Clara, l'embrasse. Clara se laisse faire, hors d'haleine et angoissée. Manié. Gestuelle exagérée. Le tout accompagné à grand renfort de gestuelle.*²⁶⁹

Alors que l'action sur scène est enfantine et ludique, les paroles des personnages sont quant à elles très sophistiquées:

CLARA : [...] Mon intérieur combat si fort mon extérieur. L'intérieur estime que la femme spiritualisée est sans importance. Bientôt mon cœur va se répandre et tomber par terre. [...]

LUISA, l'embrasse : Il me semble que vous êtes trop infectée par cette méfiance vis-à-vis du corps. Bientôt, vous allez vous déchirer sous mes doigts. Je le sens. L'esprit allemand atteint lentement le goût et déchire soigneusement tous les corps alentours. Mais qu'importe! Ce que je voulais vous dire à propos de mon éducation d'artiste...²⁷⁰

²⁶⁹ Ibid., p.81: „Prunkzimmer, das jedoch irgendwie einer Tropfsteinhöhle ähnelt. Stalaktitenähnliche Gebilde hängen, wie mit moosigem Samt überzogen, von der Decke herab. Überall überladener Prunk. Geschmacklos. Im Hintergrund ein Konzertflügel. Darauf übt, in eine Art Trainingsgestell gespannt (das Logiersche Gestell aus dem 19. Jahrhundert, in dem sich schon Robert Schumann einen Finger ruiniert hat), das die richtige Körperhaltung beim Klavierspiel beibringen soll, die kleine Marie penetrant und durchdringend Finger- und Trillerübungen von Czerny. Metronom tickt. Clara läuft nach einer Weile gehetzt und die Hände ringend über die Bühne. Hinter ihr her hetzt, fröhlich kreischend, die dickliche, sinnliche Luisa Baccara, wird erst eine kleine Weile nach Clara sichtbar. Luisa ist etwas kitschig-italienisch, Clara das flüchtende deutsche Reh. Luisa holt Clara ein, umarmt sie. Clara gibt keuchend und ängstlich nach. Manieriert. Überzogene Gestik.“

²⁷⁰ Ibid.: „CLARA: [...] Mein Inneres kämpft so stark gegen mein Äußeres an. Das Äußere hält die vergeistigte Frau für unwichtig. Gleich wird mein Herz hervorquellen und auf den Boden fallen. [...]

Le jeu scénique est outrancier tandis que le discours se veut très spirituel si bien que, même si l'interaction entre paroles et gestes tend à signifier un seul et même complexe d'idées (exprimer l'opposition de deux arts: la sensualité esthétique italienne par opposition à la froideur intellectuelle allemande, le corps par opposition à l'esprit), le tout paraît complètement artificiel. La redondance des signifiants n'attire non plus l'attention sur le contenu mais la présentation de celui-ci. Le spectateur est alors amené à s'interroger sur la forme et l'origine de l'artificialité de celle-ci, de sorte que le tissu d'idées présenté (la dichotomie corps/esprit, froideur et rugosité allemandes / sensualité et esthétisme italiens) n'est plus crédible et fait donc l'objet d'une remise en question. Le public se retrouve confronté à des personnages caricaturaux qui ne semblent pas être régis par les lois habituelles de la bienséance. D'emblée et malgré le caractère historique des rôles, l'acteur doit jouer un type de pensée et non une personne dotée d'un complexe psychologique humain et vraisemblable. Il est bien simple enveloppe d'un système préconstruit: « Ils doivent être moulés autour de gens qui SONT leur forme.»²⁷¹

Si les dialogues semblent encore témoigner d'une certaine interaction entre les personnages, il n'existe pourtant pas de réelle communication, de réelle compréhension entre eux, si bien qu'il faille plus parler de monologues extérieurs que de dialogues : ce qui est dit est ce que le langage sous-entend d'idées et d'idéologies²⁷².

Ils ne parlent pas le même langage (comme par exemple Luisa et Clara qui symbolisent deux principes différents, la sensualité artistique du Sud et la froideur intellectuelle du Nord) voire ne parlent pas la même langue: en effet, le Commandante, dans la deuxième partie, se met tout d'un coup à parler anglais²⁷³ puis Aélis dans l'épilogue²⁷⁴. Est alors accentué le phénomène de distanciation par le caractère pythique du discours comme si les personnages

LUISA, *küsst sie*: Mir scheint, Sie sind zu stark von dieser Körperfeindlichkeit infiziert. Gleich zerreißen Sie mir unter den Händen? Das spür ich. Der deutsche Geist kommt langsam auf den Geschmack und zerreißt sorgfältig alle Körper, die sich in seinem Umkreis blicken lassen. Aber egal! Was ich Ihnen über meine Erziehung zur Künstlerin sagen wollte [...]

²⁷¹ *Je veux être légère*, p.10

²⁷² Ulrike Hass, *Peinliche Verhältnisse*, 1988, p.93: „Dieses Sprechen ist wie ein äußerer Monolog: während der innere Monolog die Figur von innen her strukturiert, werden diese Figuren von außen gedacht, von außen (den Medien usw.) gesprochen. Wenn das Theater mit diesen Figuren umgehen will, muss es seine Mittel, die es bislang erfunden hat, um die Sprache von der Figur zu trennen, erweitern.“

²⁷³ *Ibid.*, p.117-118: „COMMANDANTE [...] The cold weather and the ride in the Mas, have given me a terrible hunger but especially a great desire to chiavare. [...] Can't you see what a state the little prince is in? I hope this horrible German woman will leave soon! All the people at the station have rushed up to me, some yelling "Prince"! others "Excellency", and the German woman has been dumbfounded.“

²⁷⁴ *Ibid.*, p.127: „AELIS [...]: He told me [...] he had succeeded in getting her to take a little cocaine and that the effect had been excellent, because right away she had entered into a kind of unconscious state! He immediately took advantage of it to look at all her body. He kissed her all over and he also rubbed his you-know-what on her stout arm, like a village barber whetting his razor.“

«parlaient en langues». Leurs discours sont d'ordre différent et ne sont pas en cohérence les uns avec les autres. Dans ce contexte, il est naturel que différents critiques parlent de surfaces langagières²⁷⁵ pour définir le personnage dans les premières pièces de Jelinek: chaque personnage représente un type de discours différent, un système de pensées, même si celui-ci n'existe pas exactement sous la même forme dans la réalité parce que le personnage exprime le subconscient des discours idéologiques qu'ils représentent, ce que nous cachent, ce que sous-entendent les discours ambiants et les idées préconçues qu'elles impliquent. Ces surfaces s'opposent à toute profondeur psychologique, base même de l'interprétation de l'acteur. La profondeur est pour Jelinek une illusion, une cachette idéale pour dissimuler au plus grand nombre toutes sortes de choses: le véritable sens des mots, le message subliminal, l'illusion de l'identité. Ces surfaces langagières, c'est-à-dire sans profondeur, ne cachent plus rien: les personnages sont la parole : tout ce qui est à savoir est contenu dans ce qu'ils disent, sans sous-entendus, intentions secrètes ou mensonges. La profondeur psychologique est aussi l'excuse idéale pour toutes sortes d'actions iniques²⁷⁶. Les causes psychologiques pour Jelinek ne sont rien de plus que d'irrecevables excuses: en empêchant la profondeur, Jelinek rend alors les choses flagrantes, visibles et rien ne peut plus se dérober.

Le théâtre devient donc le lieu non plus vraisemblable mais un lieu de vérité: la création de la plus parfaite artificialité chez les personnages et leurs gestuelles révèlent en fait la véritable nature des grandes forces (puissances ?) qui les gouvernent. Dans le théâtre moderne, l'acteur était faux, hypocrite au sens premier et deuxième du terme: par l'illusion du vrai, il perpétuait les mensonges idéologiques du système dominant en faisant passer pour composants de la nature humaine des éléments induits par un système de pensées. Ici l'acteur, en jouant faux et en brisant l'illusion, fait au contraire éclater la vérité au public.

Afin de restreindre au maximum la liberté d'interprétation des acteurs, Jelinek fait preuve dans *Clara S.* de la plus grande précision quant aux gestes des personnages. Rien n'est laissé

²⁷⁵ Ulrike Hass dans *Grausige Bilder. Grosse Musik* parle de „Sprachflächen“, Elfriede Jelinek dans *Laufsteg* de „Textflächen“

²⁷⁶ *Der Lauf-Steg*, <http://www.elfriedejelinek.com/>: „Also mir werden ja oft diese sogenannten "Textflächen", die ich auf die Bühne stelle, um die Ohren gehauen. Aber wollen Sie wirklich, daß statt eines molligen, weichen, herzigen Textes, der keine feste Form hat, damit er Ihnen nicht wehtun kann, ja, er paßt sich Ihnen nahtlos an, wollen Sie also, daß Ihnen wirkliche Menschen da, schreiend und schwindlig und ineinander verkrallt, entgegentorkeln, weil sie dummerweise versucht haben, sich auf diesem schmalen Steg aneinander festzuklammern, wollen Sie wirklich, daß die alle da ins Bodenlose fallen, nur um dort, irgendwo dort unten, ausgerechnet - also von mir nicht, von jemand anderem ausgerechnet - irgendeinen verborgenen Grund für das alles in sich zu finden und dann, rückprojiziert noch einmal auf sich selbst, eine andre Ausrede für sich selbst zu finden, denn man selbst ist, zumindest für sich selbst, ja immer das, der Kostbarste überhaupt, ausgerechnet dort unten im Dreck und Staub? Wollen Sie einen Grund? Wollen Sie, daß andere einen Grund finden und unsanft dort aufprallen, nur damit Sie diese Figuren in sich selbst oder sich selbst in diesen Figuren wiedererkennen können? Naja, vielleicht wollen Sie das, aber von mir kriegen Sie es nicht.“

au hasard²⁷⁷. L'action y est décrite avec minutie, comme le mécanisme précis d'une boîte à musique, si bien qu'on ne peut réellement parler d'une gestuelle au sens théâtral habituel: dans le théâtre classique, les gestes servent à illustrer les dires du personnage, à en souligner l'aspect comique ou tragique, à faciliter la compréhension de l'action. Ici, aucun espace de liberté n'est laissé à l'acteur si bien que celui-ci ne devient plus irremplaçable : il n'est plus que le vil serviteur de l'auteur, sa toute-puissance et la notion même de jeu d'acteur sont supprimées.²⁷⁸ Les gestes ne sont pas en lien intelligible avec les paroles. Il ne s'agit pas réellement de dialogues mais de discours reflétant des complexes d'idées qui ensuite s'entrecroisent sous la forme faussée de dialogues. Elfriede Jelinek ne dépossède pas l'acteur uniquement de ses paroles, elle le dépossède aussi de son corps. Pourtant dans *Clara S.*, le corps est bien présent mais il ne semble pas répondre à des mouvements civilisés. Si Corina Caduff parle de « décorporéisation »²⁷⁹, c'est pour mieux exprimer l'absence réelle de corps aux réflexes habituels: ce à quoi est confronté le public ressemble plus à des marionnettes qui semblent animées par autre chose qu'un acteur au sens habituel, c'est-à-dire un homme ou une femme s'appliquant à jouer au plus juste un personnage fictif. Dans l'extrait proposé, les corps dégagent des pulsions érotiques ou violentes qu'on aurait spontanément du mal à associer avec de telles figures artistiques que sont Clara Schumann et Gabriele D'Annunzio. Qu'incarnent donc ces corps? En ceux-ci semblent s'exprimer de manière freudienne les grandes pulsions de notre inconscient mais nullement un « je », une individualité.²⁸⁰ Les corps des acteurs montrent ce que nous ne voulons pas voir d'habitude, ce que notre conscience, selon les théories freudiennes, s'applique à refouler. C'est là l'extrême de cette esthétique de la surface, qui va plus loin que la simple surface langagière: Moi, Ca, Surmoi sont tous montrés au même titre sur scène. Plus rien n'est caché, ni refoulé dans une quelconque épaisseur psychologique si bien que les intentions cachées se retrouvent exposées au grand jour. *Clara S.* opère donc une catharsis violente : en mettant le spectateur face à toutes les pulsions et passions, même les plus viles, la dramaturge espère nous purifier non

²⁷⁷ Cf. satire du *Cavalier à la rose* par les didascalies

²⁷⁸ Cf. également *Je veux être légère*, p.11 : « Mais quelle que soit la part qu'il prend par des gestes, parades, palabres, il doit pouvoir être imité, car lui, et d'autres de son espèce, doivent pouvoir le refaire avec précision. »

²⁷⁹ Linda C. DeMeritt *Staging superficiality*, p.258: „According to Corina Caduff, the playwright „disembodies“ her actors. In other words, the actor's body is not accessible in either a metaphorical or physical sense, and this absence of corporeality is one reason for the less than enthusiastic response to some of her earlier dramas.”

²⁸⁰ JELINEK Elfriede avec Anke Roeder: « Ich will kein Theater... », p.151-152: „Sie haben kein Ich, sondern sie sind alle Es – auch im Freudschen Sinne. [...] Es ist das Verbotene. [...] Deswegen sind sie in einem Vor-Ich oder „Post-Ich Zustand. Sie sind alles und nichts. Sie sind kein Ich.“

pas de nos passions mais de notre vulnérabilité face aux messages latents. Cet aspect devient encore plus flagrant dans la pièce suivante: *Burgtheater*.

Burgtheater. Farce avec chants (1982-1985)

Dans cette pièce, Elfriede Jelinek part à nouveau de personnages existants : le clan des acteurs du Burgtheater Wessely-Hörbiger. Néanmoins, elle nous indique cette fois-ci dès la première page qu'il ne s'agit pas des personnages historiques mais bien de personnages fictifs en changeant leur nom: Paula Wessely est représentée par le rôle de Käthe, Attila Hörbiger par Istvan, leurs enfants par Mitzi, Mausl et Putzi. Surgit également un personnage qui tient lui de la fantasmagorie et de l'intertextualité: le Roi des Alpes issu, à l'instar de Nora, d'une autre pièce de théâtre, cette fois-ci de Ferdinand Raimund, une féerie romantiqueaux aspects néanmoins comiques²⁸¹. Les noms des personnages sont donc hautement symboliques et doivent évoquer dans le public des impressions, ou de rendre abstrait des personnages (Mutzi, Mausl, Putzi). D'entrée, *Burgtheater* apparaît non pas comme un drame historique, malgré les indications temporelles précises figurant au début de la pièce, mais comme une pièce fantasmagorique qui tient plus de l'allégorie que de l'évocation fidèle à la réalité. Afin de souligner plus encore le caractère artificiel et non historique de la pièce, l'auteur insiste ensuite, sur la prononciation du texte:

Le traitement de la langue est très important, elle doit être envisagée comme une langue artificielle. Seulement des échos au vrai dialecte viennois! Tout est dit exactement comme c'est écrit. Il est même souhaitable qu'un acteur allemand apprenne et dise le texte comme un texte en langue étrangère. ²⁸²

C'est le premier effet de distanciation proposé dans cette pièce: le texte ne sera pas joué mais dit dans une langue qui n'existe pas réellement mais est une construction de l'auteur. D'autre part, les difficultés de prononciation de l'acteur nécessairement non viennois feront ressortir

²⁸¹ Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Reclam, Stuttgart, 1993, 104 p. Dans cette pièce, le riche propriétaire Rappelkopf, ruiné par des amis rapaces, développe une misanthropie empreinte de méfiance et de déception qui rompt l'idylle familiale. Sa fille Malchen, rêve de l'apparition du Roi des Alpes qui lui montre le monde à venir comme un tout et lui promet de guérir son père. Celui-ci entame alors un long chemin sur lequel il visite une famille populaire dans laquelle l'idylle est rompue. Le Roi des Alpes tente de lui faire comprendre l'harmonie du monde entier mais échoue encore une fois, malgré d'autres fantasmagories. Rappelkopf est alors transporté dans une vision où il est divisé en deux : sa première moitié expérimente l'idylle familiale tandis que l'autre persévère dans sa misanthropie et sa solitude. Le Roi des Alpes réussit finalement à convertir Rappelkopf pour le plus grand bonheur de sa famille. »

²⁸² *Burgtheater*, p.130: „Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht.“

la présence physique de l'acteur comme simple véhicule de la parole théâtrale. L'acteur apparaît donc non pas comme l'incarnation même de cette langue mais en décalage avec celle-ci, en situation de difficulté d'interprétation ce qui permet à la dramaturge de mettre à jour le travail faux de l'acteur et le but réel de sa présence sur scène: répéter sur scène ce que l'auteur a écrit. La référence à la « pièce populaire » (« Volksstück ») de Raimund est donc particulièrement saugrenue quand on prend en compte le fait que ces pièces, s'adressant au grand public, devaient illustrer, à travers le jeu et la langue utilisés, de manière réaliste des milieux populaires ou bourgeois²⁸³. Par ce biais, le « jeu naturel » viennois dont se revendiquent les Hörbiger-Wessely est une fois de plus fustigé.

L'acteur n'est que l'enveloppe du texte et n'occupe que la seconde place par rapport à l'auteur.²⁸⁴ Il n'est pas là pour faire oublier qu'au départ ses paroles sont issues d'un texte fictionnel mais bien au contraire pour mettre en évidence tout le travail de l'auteur.²⁸⁵ Avec ce dernier point, il paraît clair que le but des pièces de Jelinek ne réside pas dans la création d'une histoire qui puisse accrocher le public mais bien dans une visée pédagogique: l'acteur sert de lien entre les spectateurs et l'auteur, il doit transmettre le message de l'auteur sans le modifier et doit donc rester strictement neutre. C'est précisément ce qui, pour Corina Caduff, rend ces pièces si subversives²⁸⁶. Le médium théâtral par excellence qu'est le corps de l'acteur tend à la transparence maximale et détourne ainsi le théâtre de sa fonction traditionnelle d'illusion. Sur scène ne reste plus que la juxtaposition sans la fusion de la présence physique de l'acteur et du texte théâtral.

Ce qui frappe le plus dans *Burgtheater*, c'est le décalage important entre gestuelle et texte, décalage poussé jusqu'à la caricature. Dans la première partie par exemple, le spectateur assiste à une scène de repas familial. Les personnages se constituent une fois de plus exclusivement de leurs paroles, constructions à partir d'un pseudo dialecte viennois, de différentes répliques de films dans lesquels les personnes historiques auxquelles elles font

²⁸³ Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, p.61 : « [Das] Alt-Wiener Lokalstück, für das vereinzelt um 1800 schon der Begriff « Volksstück » auftaucht, in dessen Mittelpunkt die komische Volksgestalt, umgeben von einem realistisch gezeichneten Milieu, steht, [schildert] das Leben und die Sitten zum Ziele der « Besserung ». »

²⁸⁴ Elfriede Jelinek avec Anke Roeder: « *Ich will kein Theater...* », p.152: „Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sonder das Sprechen sucht eine Hülle.“

²⁸⁵ *Je veux être légère*, p.9 : « Les acteurs doivent montrer le travail. Ils doivent dire ce qui se passe »

²⁸⁶ Corina Caduff, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*, p.255: „Jelinek subvertiert die zentrale Produktivkraft des theatralischen Mediums, den Schauspielkörper: Sie schreibt durch ihn hindurch, und darin liegt eine der revolutionären Kräfte ihrer Texte.“

allusion (Attila Hörbiger, Paula Wessely) ont joué²⁸⁷ ou encore de phrases stéréotypes exprimant ouvertement les tendances fascisantes des personnages²⁸⁸. Dans l'extrait cité ci-dessus, le personnage d'Istvan évoque avec nostalgie la proclamation de l'Anschluss faite par Hitler le 2 avril 1938 sur la Heldenplatz. Restant dans une « nostalgie viennoise » ambiguë, il scande ensuite le refrain d'une chanson très populaire « Brüderlein fein » (« Tout va pour le mieux, mon frère), tirée du « Volksstück » (pièce populaire) de Ferdinand Raimund *Le Paysan millionnaire* (*Der Bauer als Millionär*), glorifiant ainsi la fraternité des peuples allemand et autrichien réunis par l'Anschluss. Si la présence simultanée de nombreux rôles sur scène et les nombreuses indications scéniques laissent croire à une grande interaction entre ceux-ci, digne d'une farce (comme le suggère le sous-titre de la pièce), le déroulement ressemble en réalité bien plus à une juxtaposition d'éléments hétéroclites qu'au développement cohérent d'une action mêlant des individus en lien les uns avec les autres. Alors que le spectateur rentre dans l'intérieur d'une famille censée être reliée par des sentiments d'amour, d'affection et de compréhension mutuelle, il se retrouve en réalité face à des êtres vils aux bas instincts : les enfants mangent comme de petits goret²⁸⁹, hurlent et dansent dans tous les sens²⁹⁰, Käthe violente à tout va ses enfants, les gifle et leur tire les couettes²⁹¹ tandis que sa belle-sœur Resi est réduite par le couple parental à l'état d'esclave et de souffre-douleur²⁹². Quant aux époux, eux non plus n'expriment aucune tendresse l'un envers l'autre²⁹³. Les relations physiques entre personnages se basent sur une violence inouïe (viol de Resi, déchiquetage sur scène du Roi des Alpes). La violence physique, dernière alternative lorsque tout dialogue est devenu impossible, met par contraste, d'autant l'accent

²⁸⁷ Exemple dans *Burgtheater*, p.132-133: „Käthe: Spielen, spielen ist ja mein Leben! Saat und Ernte! Reife! Also: I spü a junge Schauspielschülerin aus der Provinz. Aus Graz halt. In mein Pensionat hab i heimlich die Aufnahmeprieffung für die Schauspielakademie bestonden. Mitm Gretchen natierlich. Des gibt ein Hallo und eine Aufregung bei die geistlichen Schwestern durt! Und meine Freindinnen klettern olle zu mir aufs Betterl und wusch! Hastenetzgehn, da hab i auf amal a Klampfn in der Hond und gemmas an plum plum sing i a Liadl. Und die ondaren singen olle glei mit: Hoch vom Dachstein an, wo der Aar noch haust. . .“

²⁸⁸ *Ibid.*, p.134 : « Istvan: Joo. Jawull! Und da missen mir auch etwas tan dafier. Des fliegt uns net einfoch zua. Anstrengen missen mir uns, damit mir die woamen, otmenden Laiber am Heldenplotz, die was unserem Fiehrer ein so begeistertes Willkomm entboten hoben, auch urdentlich befriedigen kennen. Brüderlein fein, Brüderlein fein! »

²⁸⁹ *Ibid.*, p.131: « Die Kinder kraxeln sofort halb den Tisch hinauf, versuchen, etwas davon aufzufangen, essen mit dem Kopf auf der Tischplatte, wie die Schweine? Furchtbare Patzerei! »

²⁹⁰ *Ibid.*, p.136: « Kinder johlen und strampeln stark. [...] sofort heulen die Kinder laut im Chor. [...] KINDER unterbrechen und tanzen ohrenbetäubend johlend um den Tisch herum »

²⁹¹ *Ibid.*, p.140: « [Käthe] haut Maus fest auf die Finger. Mit dem Löffel. Maus heult ein Solo. [...] KÄTHE reisst Putzi die Haarschleife auf [...] Putzi zuckt zurück und bekommt eine Ohrfeige. »

²⁹² *Ibid.*, p.133 : « Resi, die aufträgt, verschüttet in diesem Augenblick etwas Soße aufs Tischtuch. Wie eine Furie fährt Käthe herum und schmiert ihr eine [...] »

Käthe geht urplötzlich mit einem silbernen Kerzenleuchter auf Theres los, jagt die Quiekende rings um den Tisch“, p.140: „Resi hebt die Jüngste auf und will mit ihr zur Tür hinaus. Käthe eilt flink hinterher und gibt ihr noch einen Arschtritt, daß sie buchstäblich hinausfliegt. “

²⁹³ *Ibid.*, p.134: « Istvan haut [Käthe] eine leicht runter. [...] Käthe tritt Istvan leicht gegen das Schienbein. »

sur l'absence de liens dialogiques entre les personnages. Les rôles ne se répondent pas les uns aux autres mais se juxtaposent de manière libre. Chacun poursuit, mû par un égoïsme complet, ses propres projets. Dans la première partie, Istvan tente en vain de persuader Käthe de réaliser un film de propagande nazie. Dans la deuxième partie, chacun entreprend sans concertation un moyen de sauver les apparences à la chute du régime national-socialiste : Käthe utilise le nain comme alibi, Schorch se fait passer pour un résistant, le nain fait pression sur la fille. Seul le dernier instinct, l'instinct de survie, fera retrouver au clan un semblant de cohésion familiale : Istvan neutralise le nain pour que sa fille Mitzi puisse violer celui-ci plus facilement²⁹⁴. La violence qui s'exerçait autrefois entre membres de la famille est à présent concentrée sur un ennemi, un souffre-douleur commun. A la fin, l'union familiale est scellée à nouveau par beaucoup d'ironie dans une seule longue réplique paratactique qui édicte de manière elliptique les mille et une excuses avancées par la famille pour excuser leur passé nazi. Par l'évolution des liens familiaux selon les circonstances, Elfriede Jelinek illustre de manière tout à fait satirique et grotesque les travers de l'idéologie de « l'individu », poussée à l'extrême. L'auteur associe ici de manière directe la notion d'individu, notion identifiée comme une invention bourgeoise et capitaliste, à la tentation fasciste. L'individu, concept soutenu par le théâtre moderne à travers le personnage et l'acteur, comporte en profondeur la notion d'égoïsme et d'absence de communication voire de sentiment de communauté, de cohésion entre les êtres humains. De manière latente, l'individualisme contient une potentialité de violence forte puisqu'il suppose que les hommes vivent les uns à côté des autres en cherchant à mettre en avant leur être sans se préoccuper des gens qui les entourent. Cette absence de relations pousse nécessairement à la violence même envers ses proches. La cohésion entre individus n'est alors possible que dans le cas où les différents individus ont un intérêt commun et vital (survivre), situation dans laquelle la violence est alors catalysée sur un seul ennemi commun (dans la pièce : le Roi des Alpes, le nain, dans la réalité : les Juifs, les Communistes), permettant à chacun de sauver sa peau mais non de construire une quelconque communauté. *Burgtheater* montre donc par une esthétique extrême des personnages ce qu'en germe l'acteur a de dangereux et ce en quoi il est urgent de changer son rôle traditionnel. Les pulsions des acteurs-personnages, tels que présents dans cette pièce, mettent à jour les idées véritablement véhiculées par le théâtre dit bourgeois.

Maladie ou femmes modernes. Comme une pièce. Pour Eva Meyer (1987)

²⁹⁴ *Ibid.*, p.187

Dans *Maladie ou femmes modernes*, les personnages quittent le champ historique pour retrouver celui de l'intertextualité littéraire. Tout d'abord, les deux héroïnes: Carmilla et Emily. Le nom de Carmilla réfère au roman éponyme de John Sheridan Le Fanu publié en 1871, grand classique de la littérature vampirique. Quant à Emily, son nom évoque celui d'Emily Brontë, écrivaine britannique du XIX^{ème} siècle et auteur d'un unique roman : *Les Hauts de Hurlevent*. De cet ouvrage au romantisme noir est également tiré le nom du « stomato-obstétricien »²⁹⁵ de la pièce, Docteur Heidkliff, en référence au personnage de Brontë, Heathcliff. Le mari de Carmilla, le Docteur Benno Hundekoffler («Valise de Chien», Mabullpitt dans la traduction française), est quant à lui le seul personnage dont le nom ne soit pas une référence intertextuelle mais serve bien, comme souvent dans la fonction théâtrale habituelle du nom de personnage, à qualifier le caractère et la destinée de ce « conseiller fiscal »²⁹⁶. L'allusion au caractère canin latent de ce personnage avec attaché-case est reprise par la réplique de Benno dans la scène 4 de la deuxième partie : « BENNO, étouffant à moitié : Ramener la paix dans ce bordel ! Ah oui qu'elle vienne ! Que mon nom se réalise ! »²⁹⁷. Sa destinée canine se réalise en effet dans la scène 2 de la deuxième partie, dans laquelle les hommes s'animalisent peu à peu, s'exprimant de plus en plus en par aboiements, comme traversés de spasmes involontaires.

Tout comme dans *Burgtheater*, se mêlent à ces personnages faits de mots des autres, des figures allégoriques et fantasmagoriques tel qu'un saint, une martyre et la créature double. D'emblée nous est à nouveau proposée une lecture symbolique de la pièce, son caractère représentatif étant souligné par les articles indéfinis : « un saint », « une martyre ». La suite du registre des personnages marque en négatif le caractère remplaçable des acteurs. Les enfants de Carmilla seront représentés par « cinq personnes en patins à roulettes (différentes tailles) ainsi qu' « une poupée d'enfant parlante avec de jolies cassettes de paroles »²⁹⁸ : les acteurs sont donc échangeables à merci, le seul critère restant leur habileté à patiner de sorte que l'accent sera mis sur leur présence bruyante et exubérante sur scène et non sur leur talent d'interprétation. Ainsi l'auteur réalise-t-elle son programme théâtral édicté dans *Je voudrais être légère*:

²⁹⁵ *Maladie ou femmes modernes*, p.11

²⁹⁶ *Ibid.*, p.10

²⁹⁷ *Krankheit oder moderne Frauen*, p.249: « BENNO, halb erstickt: Stillene Tage herbeiführen! Kommen! Bitte kommen! Sehne mich nach Erfüllung von meine [sic] Namen.“

²⁹⁸ *Maladie ou femmes modernes*, p.10

Chacun peut être représenté par une tierce personne qui peut être identique à une quatrième sans que ça frappe quelqu'un. [...] Quelle que soit la part qu'il prend par des gestes, parades, palabres, il doit pouvoir être imité, car lui, et d'autres de son espèce, doivent pouvoir le refaire avec précision.²⁹⁹

Les aptitudes exigées sont telles que l'on puisse échanger les rôles sans aucune contrainte. L'introduction d'une marionnette parlante pour le rôle du nourrisson repousse encore les limites de lui-ci est la problématique de l'acteur: celui-ci est littéralement supprimé et remplacé par un accessoire, ce qui selon est la dramaturge sa véritable fonction: «Les gens sur la scène peuvent rester flous, des accessoires de la vie, sans lesquels nous repartirions.»³⁰⁰ Quelle place Elfriede Jelinek dévolue-t-elle à l'acteur dans cette pièce? Force est de constater qu'ici encore les indications scéniques concernant le jeu et la gestuelle restent nombreuses. Celles-ci permettent le développement d'actions riches en mouvement et en violence. Tout d'abord, les enfants sur leurs patins à roulettes sillonnent bruyamment puis détruisent peu à peu le décor jusqu'à l'hystérie³⁰¹. Aussi le début plonge-t-il le spectateur dans un monde chaotique dans lequel règne la plus parfaite cacophonie. La famille, pilier de l'identité bourgeoise, apparaît comme source d'anarchie et de destruction. La suite confirme cette interprétation: le chahut des enfants cesse après qu'Emily a vampirisé Carmilla. Celle-ci se met alors à poursuivre ses enfants afin de leur sucer le sang³⁰². Carmilla convertie au vampirisme (état de mort-vivante représentatif de la femme qui tente de définir son identité) et au lesbianisme (amalgamée ici ironiquement avec le féminisme³⁰³) annihile symboliquement ce qui l'enchaînait: la famille et plus pratiquement ses enfants. Autre action symbolique: l'accouchement de Carmilla par Heidkliff, qui tente de percer avec beaucoup d'humour le mystère de la féminité:

²⁹⁹ *Je voudrais être légère*, p.10-11

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Maladie ou femmes modernes*, p.21, 23, 25 et surtout p.27: « Les enfants entreprennent de détruire la rive du lac. Ils jettent de tous côtés des morceaux de polystyrène. Poussent des cris terrifiants. »

³⁰² *Ibid.*, p.45: « Carmilla, brusquement agressive, tente d'attraper les enfants. Les enfants se sauvent à toute vitesse sur leurs patins à roulettes. Elle leur court après. Elle finit par en attraper un, qui se défend furieusement. [...] Carmilla mord son enfant, dont les mouvements se ralentissent alors de plus en plus. [...] Carmilla boit tout le sang de l'enfant. »

³⁰³ Elfriede Jelinek reprend ici avec une fausse naïveté l'aphorisme attribué à la féministe radicale Ti-Grace Atkinson: « Le féminisme est la théorie, le lesbianisme en est la pratique »

*Il sort maintenant de Carmilla des animaux en caoutchouc gonflables, tout mous. [...] Des animaux d'eau: canards, grenouilles, cygnes, etc. Heidkliff les lance aux enfants. [...] Il extrait un organe gonflable particulièrement grand, amorphe et marron.*³⁰⁴

Ce qui constitue l'intérieur de la femme, sa profondeur n'est donc qu'un produit fabriqué, artificiel, symbole du mythe de la femme tel qu'il est véhiculé par la société de l'époque. Puis deux clans s'affirment au fur et à mesure que la pièce avance : les hommes d'un côté, Benno et Heidkliff, les femmes de l'autre, Carmilla et Emily. La dernière partie de la pièce se finit en chasse, course-poursuite : les hommes tentent d'abattre le couple lesbien qui se rebelle contre l'ordre établi³⁰⁵. Lorsque Carmilla et Emily réapparaissent métamorphosées en la double créature, monstrueuse et muette, les hommes finissent par abattre celle-ci avec leur fusil de chasse³⁰⁶, scellant l'échec des femmes à la recherche de leur identité par le biais du féminisme. L'action montrée sur scène est donc très sanguinolente et réveille chez le public ses instincts les plus primaires sans pour autant avoir un effet cathartique : l'absurdité et l'abstraction des situations sont telles que le spectateur ne peut en aucun cas s'identifier à ce qu'il voit. En revanche, l'accumulation de symboles permettent une lecture réflexive de la pièce : l'auteur attire notre attention plus directement sur le message sans que nous restions à la surface de ce que nous voyons. L'exagération dans la pièce est telle que le spectateur est forcé de chercher ce que veulent nous signifier les symboles ce qui évite que celui-ci ne prenne ce qu'il voit pour argent comptant. L'outrance de la gestuelle et de l'action participe donc directement et principalement du processus de démythification.

Dans *Maladie ou femmes modernes* se pose également fortement la question de la diction et du message transmis par l'acteur et/ou le personnage. Elfriede Jelinek donne au début une première indication générale: «*J'aimerais que le ton soit presque toujours, surtout chez les hommes, vif, alerte, dynamique, léger.*»³⁰⁷

La dramaturge donne ainsi une précision sur le ton de la pièce : malgré les meurtres et toute la destruction visibles dans cette pièce, il s'agit d'une comédie. La suite de la pièce témoigne de nombreux problèmes d'élocution chez les différents personnages. Les hommes d'abord : Heidkliff apparaît au début souvent « essoufflé »³⁰⁸ et devient parfois inaudible³⁰⁹. Les deux hommes sont ensuite traversés régulièrement d'aboiements dans le tableau 4 de la deuxième

³⁰⁴ *Maladie ou femmes modernes*, p.41-43

³⁰⁵ Voir dans la dernière partie : p.87, p.91-94

³⁰⁶ *Ibid.*, p.107-108

³⁰⁷ *Ibid.*, p.10

³⁰⁸ *Ibid.*, p.11 et 19

³⁰⁹ *Ibid.*, p.20 puis p.108: « BENNO et HEIDKLIFF, toujours ensemble jusqu'à la fin, mais s'interrompant l'un l'autre. »

partie ce qui souligne leur caractère latent d'animal ainsi que leur cynisme. Ceux qui tentent de sauver ou de se sauver quant à eux n'ont pas voie au chapitre: concernant l'intervention du saint, l'auteur donne les précisions suivantes:

*Le monologue suivant peut aussi être dit simultanément au reste du dialogue. Il n'est pas nécessaire que l'on comprenne tout, dans l'un comme dans l'autre.*³¹⁰

Les femmes quant à elle sont lentement privées de leurs paroles qui deviennent un « montage-son préenregistré, en off »³¹¹. Puis apparaît en dernier la double créature, muette, privée de tout son. Ayant déjà montré, grâce à un savant montage de différents hypertextes et ainsi la création de différentes surfaces langagières, que les personnages et donc les êtres humains n'avaient pas de langage propre, Elfriede Jelinek radicalise son propos à la fin de *Maladie ou femmes modernes* en suggérant que le langage est l'instrument de la société phallocratique ambiante et que la femme qui tenterait de trouver sa propre identité (notamment linguistique) serait réduite au silence puisque tout ce que nous disons n'est que répétition des différents discours que nous a inculqués le système dominant. Le personnage sert donc dans ce contexte d'épouvantail, il montre l'extrême pour mieux créer la discussion, la polémique et donc la réflexion critique³¹².

Président Vent du Soir. Un petit drame, très libre d'après J. Nestroy (1988)

Dernière pièce avant la rupture que représente *Au Pays. Des Nuées, Président Vent du Soir* témoigne déjà d'une perte de statut de l'acteur et du personnage. Ce petit drame est tout d'abord le premier écrit théâtral sans registre de personne, même si celui-ci peut aisément être reconstitué. Néanmoins cette négligence paraît symptomatique de l'intérêt limité porté à la qualification des personnages, simple élément de la pièce parmi les autres. Nous découvrons donc au fur et à mesure des personnages sans arrière-plan étoffé: Otilie est la fille « sympathique » du président Vent du Soir. Partisane invétérée de son père, elle a le coup de foudre, au cours de l'intermède, pour un « étranger » en « costume gris, portant un

³¹⁰ *Ibid.*, p.54

³¹¹ *Ibid.*, p.96

³¹² *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, p.14: „Ich bemühe mich darum, Typen, Bedeutungsträger, auf die Bühne zu stellen, etwa im Sinne eines Brecht'schen Lehrstücks. Ich vergrößere- oder reproduziere- meine Figuren ins Übermenschliche, ich mache also Popanze aus ihnen, sie müssen ja auf einer Art Podest stehen. Die Absurdität der theatralischen Situation- man betrachtet etwas auf einer Bühne (!)- verlangt ebendiese Übersteigerung der Personen... Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen, sondern um Polemik, starke Kontraste, eine Art Holzkunsttechnik.“

attaché-case »³¹³. Dans le deuxième acte, Hermann et Otilie ne forment plus qu'un et prononcent toutes leurs répliques de concert. Le président Vent du Soir, pourtant protagoniste de cette pièce, ne bénéficie quant à lui d'aucune précision si bien que Vent du Soir se constitue uniquement de ses paroles³¹⁴. De même pour Franz Josef Apertutto, « président de l'île voisine »³¹⁵: les deux figures de politiciens n'ont aucune substance en dehors de celle de leurs discours, ce qui illustre avec ironie l'image médiatique que les hommes politiques nous transmettent : leur pouvoir et leur existence tangible réside uniquement dans leurs mots. A nouveau, l'auteur fait intervenir une figure allégorique, entre la vie et la mort, cette fois-ci Lizzy / Sissi « *la femme de Vent du Soir, morte par accident dans la machine à saucisse* »³¹⁶ qui fait une apparition sous forme de numéro de cabaret grotesque. Parodiant l'opérette viennoise « Wiener Blut », mise en musique par Johann Strauss, Lizzy chante la véritable teneur ce « sang viennois » : refoulement de la xénophobie ambiante, des nombreuses victimes de ces tendances fascistes³¹⁷. La figure allégorique, par-delà la vie et la mort, vient dire la vérité directement et prononcer le message principal de la pièce, message mis en exergue par une mise en scène opulente et outrancière.

Enfin, si dans *Maladie ou femmes modernes* les hommes s'animalisaient, ici l'animal s'humanise: en effet apparaît dans le deuxième acte « l'ours » qui parle la même langue que tous les autres personnages présents sur scène. « L'ours sacré »³¹⁸ pour Vent du Soir, sorte de demi-dieu qui habite de l'autre côté de l'étang (de l'autre côté du Mur ?), vient réclamer sa pitance, aspect que le président avait négligé:

L'OURS: Je viens d'une société de télévision d'outre-mer et souhaite vous acheter les droits de diffusion pour les cinq années à venir. C'est que de l'autre côté de l'étang, on souhaite voir

³¹³ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „Hermann im grauen Anzug und mit Aktenköfferchen tritt auf, ein geschniegelter junger Mann. [...] Otilie: Geben Sie mir Bericht von dem Zweck Ihres Herkommens, sonst muß ich leider den Fleischbeschauer rufen. Haltaus! Momenterl! Mir scheint gar, ich liebe itzo einen Ausländer!“

³¹⁴ Anke Roeder, « *Ich will kein Theater...* », p.152: “Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind.“

³¹⁵ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „der Präsident der Nachbarinsel, Franz Josef Apertutto“

³¹⁶ *Ibid.* : „Lizzy, die durch Unfall mit der Wurstmaschine verstorbene Gattin Abendwinds“

³¹⁷ *Ibid.*, *Wiener Blut*, *Wiener Blut*. Was die Stadt alles hat, in ihm ruht... Schaust vom Berg du ins Tal, siehst Beinderln du schier überall.: [...]Wen mer net fressn tun, den vertreib mer! [...]Mir sans net, mir worms net...“.

³¹⁸ *Ibid.*: “Abendwind: Ich hab meinen heiligen Bärn vergessn. Hob ihm heut sei Schüsserl no net brocht. Jetzten isser ganz rabiat! »

dès maintenant sur son écran ce bal. [...] On souhaite également réadmirer tous les ans votre fameux Concert du Nouvel An.³¹⁹

Tout en prononçant ces paroles, l'ours engloutit les deux chefs d'Etat. L'ours apparaît lui aussi comme une figure symbolique mais cette fois-ci à la présence réelle puisqu'en interaction avec les autres personnages. L'ours symbolise la grande puissance médiatique qui à son tour consomme au sens littéral et figuré d'autres contrées, d'autres événements et les font ainsi disparaître en les banalisant. Les principales actions sont donc des actes ou tentatives de cannibalisme, montrant de manière tangible ce que les discours politiques sous-tendent : le langage sert à manipuler les esprits pour mieux ensuite les incorporer dans un moule, un corps. Mus par un seul et même principe de dictature et de colonisation par le langage, tous les personnages, étrangers comme autochtones, parlent une seule et même langue qui apparaît de suite artificielle: ils s'expriment dans une imitation de dialecte viennois à la Nestroy ce qui à la fois minimise et ridiculise leurs propos par leur caractère provincial et en même temps souligne que la critique exercée envers la politique et les médias comme vecteurs de celle-ci s'adresse en premier lieu à l'Autriche dont la vanité est à la fin ridiculisée lorsque l'ours dévore Abendwind puis Apertutto. On peut lire ce dénouement comme l'anéantissement de la prétention à l'hégémonie d'Hitler (Abendwind) et Mussolini (Apertutto) parle le Bloc Soviétique, acte qui en soi ressemble de prime abord à une libération (à la fin de la pièce, tout le monde danse la valse) mais à deuxième lecture n'est qu'un passage à une nouvelle aliénation plus subtile, celle du téléspectateur par la rediffusion répétée à grande échelle et ainsi la banalisation d'événements dans le monde entier.

Dans *Président Vent du Soir*, la place impartie à l'interprétation par les acteurs est très restreinte, c'est d'ailleurs ce que suggère elle-même l'auteur sur son site Internet en affichant à la fin de son texte une photo d'une scène d'un spectacle de marionnettes : à la limite, les acteurs pourraient être remplacés par des marionnettes ce qui mettrait en évidence le caractère faussement enfantin et ludique de la pièce, sa dimension allégorique et briserait définitivement l'illusion théâtrale, rendant l'acteur superflu puisque simple haut-parleur ou dictaphone.

³¹⁹ *Ibid.*: „Der Bär: Ich komme von einer überseeischen Fernsehgesellschaft und möchte Ihnen alle Übertragungsrechte für die nächsten fünf Jahre abkaufen. Jenseits des großen Teichs wünscht man nämlich dieses Ballereignis ab sofort jedes Jahr auf dem Bildschirm zu sehen. [...] Und auch Ihr berühmtes Neujahrskonzert wünscht man in der Neuen Welt alljährlich aufs neue zu bewundern.“

L'analyse des premières pièces d'Elfriede Jelinek met à jour comment au fil de ses textes théâtraux l'auteur exerce une critique acerbe d'abord contre l'acteur comme transmetteur d'un message et qui pour elle cherche à concentrer l'essence théâtrale en lui alors qu'il n'a fonction que de relais. Pour la dramaturge, cette mise en avant excessive de l'acteur est le symptôme d'une société (capitaliste et bourgeoise) basée sur la notion de destin individuel, notion à ses yeux dangereuse puisqu'elle recèle, de manière latente, égoïsme, volonté de pouvoir et d'hégémonie même par la violence. L'acteur tel qu'on le connaît véhicule l'idéologie dominante³²⁰, d'ailleurs déjà présente dans le texte théâtral des auteurs. Eliminer leur importance, les réduire au statut d'accessoire théâtral, de marionnette à la merci du dramaturge et du metteur en scène permet de minimiser leur influence propagandiste et d'enclencher chez le spectateur une démarche réflexive et pédagogique à même de lui montrer les processus de manipulation de notre pensée. Cette démarche est renforcée par le traitement qu'Elfriede Jelinek opère sur les personnages. En les présentant comme de simples constructions montées à partir d'autres textes, de jeux de mots et d'associations d'idées, elle leur ôte toute vraisemblance et toute profondeur psychologique, censée faire toute la noblesse de l'individu. L'élimination progressive du dialogue dramatique n'est certes « pas un phénomène isolé, [...] uil peut être observé comme une tendance générale dans le théâtre post-brechtien (Heiner Müller, Peter Handke, Robert Wilson...) »³²¹. Néanmoins, ce qui fait la spécificité jelinekienne, c'est une hostilité ouvertement dirigée contre l'acteur.

En entravant le processus d'identification par des moyens extrêmes (les héroïnes échouent, les personnages font preuve d'une violence sans égal ou font figure d'allégorie), l'auteur laisse entrer sur scène non plus des personnes fictives mais des espaces langagiers construits à partir de discours amalgamés autour d'un réseau d'idées, visant à représenter un tissu d'associations d'idées, à entrechoquer des pensées et idéologies pour que le public puisse ensuite rapprocher ces différents éléments idéologiques de ce qu'on lui impose comme système de pensées au quotidien. On atteint un point culminant avec les figures allégoriques ou irréalistes (des voix enregistrées, des animaux qui parlent) qui déplacent le théâtre du domaine de l'illusion à la sphère de la fantasmagorie, encore art de la scène mais sans plus aucune prétention d'imiter le réel et bien plutôt de créer un spectacle initiatique bien plus dans l'esprit du conte, symbolique.

³²⁰ Elfriede Jelinek en interview avec Anita Maria Mattis le 27.11.1986: "Die Figuren sind nicht sie selbst, in dem was sie sprechen, sondern Produkte des politischen Systems, dem sie dienen."

³²¹ Catherine Mazellier-Grünbeck, *Le théâtre d'Elfriede Jelinek : de la maison de poupée à la tour de Babel*, p.81

1.2. La nouvelle période dramaturgique d'Elfriede Jelinek : une nouvelle codification dramatique ?

Le lent passage du drame satirique à la fantasmagorie ne fait pas sortir l'art théâtral jelinekien du champ de la satire: la critique par la ridiculisation d'un sujet reste présente et l'objet central des pièces. Il ne faut pas tant chercher une évolution dans le contenu que dans la forme et mettre en évidence ce que ce choix de radicaliser la forme signifie. Pourquoi modifier la forme plutôt que le fond? Ce processus a-t-il une influence sur le message et sur le contenu? Change-t-on un système de pensée en dérégulant ses codes? La suite de l'analyse se focalise à présent exclusivement sur les pièces à partir d'*Au Pays. Des Nuées.*, les premières pièces ayant montré les prémisses des changements radicaux qu'opère ensuite l'auteur théâtral.

1.2.1. Les didascalies des nouvelles pièces

Les écrits théoriques d'Elfriede Jelinek: théorie de la mise en scène?

Le premier élément le plus visible de la « forme » théâtrale est la mise en scène en tant que scénographie mais également interprétation visible d'une pièce. C'est elle qui présente au public de manière concrète le traitement des codes théâtraux opéré dans telle ou telle pièce. Vers quoi tend-elle et quel intérêt peut-elle représenter dans le projet critique et pédagogique de Jelinek? Il faut d'abord relever les premières réflexions formulées par Elfriede Jelinek dans ses textes sur le problème de la mise en scène et particulièrement dans *Je voudrais être légère*. Sans proposer de projets concrets, elle formule la portée conceptuelle de la mise en scène. La mise en scène est la base sur laquelle une pièce pourra être répétée, « représentée », c'est-à-dire montrée plusieurs fois. Elle tend donc intrinsèquement à la répétition du même, ce qui devient rigoureusement impossible, principalement du fait du champ de liberté laissé au jeu de l'acteur. Une mise en scène réussie, qui atteindrait son but premier devrait donc donner tout pouvoir non à l'acteur mais au metteur en scène. Par définition, celui-ci détermine la forme (le contenu reste le domaine de l'auteur) et influe également sur le

message. Elfriede Jelinek va même plus loin en affirmant la mort du contenu et l'avènement de la toute-puissance de la forme:

Le sens du théâtre, c'est d'être sans contenu, mais en montrant le pouvoir des meneurs de jeu qui font marcher la machine. Ce n'est qu'en y mettant du sens que le metteur en scène peut illuminer les sacs à provision vides, les sacs à provision flasques et prosaïques avec plus ou moins de prose dedans. Et soudain l'insignifiant se met à signifier.³²²

L'auteur théâtral affirme ici la fin de la suprématie du texte comme de l'acteur et donne le rôle important au metteur en scène chargé d'insuffler le sens à la prose que doivent articuler les acteurs. « Meneur de jeu », il a la toute-puissance de la forme qui elle seule créera le sens et donc le contenu. Le metteur en scène est à lui seul une figure également représentative d'un nouveau système sociétal dans lequel la forme prime sur le fond et où la mise en scène a toute-puissance sur le reste, point qui sera développé plus avant. C'est une toute-puissance quasi divine que la dramaturge concède à la mise en scène puisqu'elle seule tend à la répétition du même, à créer un espace paradoxal d'éternité dans ce qui est pourtant l'espace même de la temporalité: le théâtre:

[L]e metteur en scène plonge la main dans l'éternité et en ressort quelque chose de frétilant. Puis il assassine tout ce qui fut et sa mise en scène, pourtant basée sur la répétition elle aussi, devient la seule possible. [...] De toute façon, rien ne dure éternellement et au théâtre nous pouvons nous préparer à entrer dans la temporalité.³²³

Pour permettre cette répétition du même, Elfriede Jelinek n'envisage que deux alternatives. La première consiste à transformer le théâtre en film:

Aplatissons [les acteurs] jusqu'à les transformer en celluloïd! Peut-être ferons-nous d'eux un film [...]. Mais un film-théâtre et non un film-film. [...] Rien ne peut plus être modifié, finie l'éternelle rengaine du jamais-tout-à-fait pareil.³²⁴

Tenter une mise en scène si huilée que tout mouvement serait coordonné à l'avance, nous en voyons déjà l'esquisse dans des pièces comme *Clara S.* ou *Burgtheater*. La représentation théâtrale devient alors une succession rapide d'images inchangeables.

L'autre alternative serait de ne jamais proposer la même mise en scène:

³²² *Je veux être légère*, p.11-12

³²³ *Ibid.*, p.12-13

³²⁴ *Ibid.*, p.13

Ou encore, à chaque représentation, faisons-les tous changer de rôle, chacun fait chaque fois quelque chose d'entièrement différent.³²⁵

Représenter le même texte sous une forme différente à chaque fois forme également une sorte d'éternité. Une telle proposition se retrouve dans la mise en place de personnages interchangeables (les enfants dans *Burgtheater* ou *Maladie ou femmes modernes*, les personnages sans caractérisation dans *Président Vent du Soir*). Dans les deux cas, pour Jelinek, il apparaît nécessaire d'abolir ce qui fait la spécificité même du théâtre, la temporalité du spectacle:

Il ne doit plus y avoir de théâtre. Ou alors on répète à l'infini la même chose (filmage d'une représentation secrète que nous autres humains n'avons le droit de voir que dans SA SEULE ET UNIQUE REPETITION), ou bien on ne fait pas deux fois la même chose.³²⁶

Atteindre à l'intemporalité au sein même de la représentation théâtrale, c'est détruire ce qui faisait la spécificité du théâtre en tant que mode de transmission, de média: le temps de la représentation mettait en place une possible interaction entre l'acteur et le spectateur: l'acteur pouvait par exemple modifier son jeu en soulignant tel ou tel aspect selon les réactions du public. Elfriede Jelinek, elle, fait fi de cette complicité entre le transmetteur-acteur et le récepteur-public. La communication s'établit entre le metteur en scène et le spectateur et, comme dans le film, elle est à sens unique, si bien que ce qui différenciait le théâtre des autres médias, notamment du film ou de la télévision, disparaît. Les causes de cet aplanissement des différences seront analysées dans la deuxième partie.

L'utilisation des médias dans les nouvelles pièces: la dialectique de la présence/absence

Pour l'heure, il convient de s'interroger sur les manifestations de cette réforme du statut de la mise en scène. La première énigme se pose avec l'exemple radical d'*Au Pays. Des Nuées*, texte théâtral autour des discours nationalistes, conçu tout exprès pour la scène. Ute Nyssen, éditrice d'Elfriede Jelinek, raconte:

Retour en 1988. Première d'*Au Pays. Des Nuées*. à Bonn avec une genèse tout à fait particulière. Le théâtre de Bonn avait annoncé sous le nom d'Elfriede Jelinek un projet Kleist à l'occasion de je ne sais quel anniversaire. Mais Elfriede Jelinek ne songeait même pas en rêve à écrire une pièce sur Kleist [...]. Les gens de Bonn se sont entêtés et [...] par solidarité

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

et amitié, Elfriede Jelinek écrit en 14 jours le texte en question. Pour la première fois un texte sans aucun personnage, un tapis de citations.³²⁷

Il s'agit donc bien d'une commande pour un théâtre dans le cadre d'un « projet » : dans le domaine des arts de la scène, il faut entendre par projet un ensemble de manifestations artistiques scéniques autour d'une notion ou d'un auteur, ici Kleist, qui vise à donner une nouvelle vision de celui-ci. Le projet sous-entend également la présence d'une démarche pédagogique et d'œuvres en développement permanent. Il ne faut donc pas considérer le texte *Au Pays. Des Nuées.* comme un produit fini, qui se suffit à lui-même. Celui-ci n'est qu'un élément du projet théâtral, il est la partie textuelle du spectacle théâtral et non sa totalité.

L'absence totale d'indications scéniques ou de quelconques éléments contribuant à la théâtralité (personnages, dialogues, intrigue, décors, musique, etc), le lecteur tout comme le metteur en scène se retrouve confronté à un flot de paroles avec pour seul indice d'une présence humaine, ce « nous » qui orchestre cette logorrhée. En quoi cette réforme du texte théâtral facilite-t-elle la mise en scène telle que veut la comprendre Jelinek? Dans une interview avec Anke Roeder, l'auteur donne sa vision de cette « invention sur Heinrich von Kleist », cet « hymne en prose sur la germanité »³²⁸ :

Au Pays. Des Nuées. est un chant allemand pour une Norne³²⁹. Je l'ai conçu de sorte qu'une vieille femme tricote un long linceul et continue de le tricoter à chaque représentation, jusqu'à ce qu'elle fasse 100m de long. En accompagnement, on diffuse le texte à partir d'une petite T.S.F. populaire de la guerre, comme s'il était dit par une machine.³³⁰

³²⁷ Ute Nyssen, *Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek*, p.368: „Zurück nach 1988. Uraufführung von WOLKEN.HEIM. in Bonn mit einer recht kuriosen Entstehungsgeschichte. Das Bonner Theater hatte unter dem Namen Elfriede Jelinek anlässlich irgendeines Jubiläums ein Kleist-Projekt angekündigt. Elfriede Jelinek dachte aber im Traum nicht an ein Kleiststück, war auch mit der Arbeit an ihrem Roman LUST befasst. Die Bonner blieben jedoch hartnäckig, inzwischen näherte sich der angesetzte Termin und aus Solidarität und Freundschaft schrieb Elfriede Jelinek den genannten Text, soweit ich mich erinnere, in rund 14 Tagen. Zum ersten Mal ein Text ganz und gar ohne Figuren, ein Zitatteppich.“

³²⁸ Corina Caduff, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*, p.266: „Bei der Bonner Uraufführung figuriert [*Wolken. Heim.*] mit dem Zusatz *Eine Invention zu Heinrich von Kleist*; die Buchausgabe trägt keinen Untertitel, geworben wurde mit dem Slogan *Eine Prosa-Hymne über die Deutschheit*.“

³²⁹ Les Nornes sont des figures de la mythologie nordique qui vivent sous la protection du grand Yggdrasil, l'arbre-monde au centre du cosmos où elles tissent la grande tapisserie des destins. Chaque vie humaine (ou divine) est symbolisée par un fil de leur pelote, et la longueur de chaque fil représente la durée de cette vie. Elles représentent le destin et la fatalité.

³³⁰ Anke Roeder, *Ich will kein Theater*, p.156: „ ‚Wolken. Heim‘ ist ein deutscher Gesang für eine Norne. Ich habe es so konzipiert, dass eine alte Frau eine lange Leichenbinde strickt und in jeder Vorstellung weiterstrickt, bis sie 100 m lang ist. Dazu wird der Text aus einem kleinen Volksempfänger gesendet, wie von einer Maschine gesprochen.“

Cette compréhension de la pièce réalise bien ce que recherche l'auteur: la répétition du même (le même texte préenregistré est présenté exactement de la même manière, la Norne tisse sur scène) et le retour du même (lorsque les 100 mètres sont atteints, la Norne recommence depuis le début). Le destin apparaît donc comme quelque chose qui se répète, évolue, meurt et se régénère, tout revient sans cesse, le petit « Volksempfänger » laissant sous-entendre ce qui connaît un éternel retour: le fascisme latent. Pour mieux faciliter la mise en place d'un spectacle qui illustre un éternel retour, les mots entendus n'appartiennent pas à un individu (dans l'édition allemande, l'auteur précise que le texte est un montage à partir de citations « entre autres de: Hölderlin, Heidegger, Fichte et des lettres de la RAF de 1973-1977 »³³¹) ni même à un seul courant de pensée mais mélangent les discours de personnes nécessairement absentes (philosophes et terroristes). Pour Catherine Mazellier-Grünbeck :

On peut même parler ici de polyphonie au second degré, puisqu'Elfriede Jelinek utilise comme source l'ouvrage *Das Gedächtnis des Bodens*, de Leonhard Schmeiser – « remercié » en exergue – essai qui s'appuie lui-même sur des citations d'Emil Rückert, Jacob Grimm, Ernst Moritz Arndt, Alfred Rosenberg, Oskar Negt et Alexander Kluge. [...] Le texte [...] renvoie à la comédie d'Aristophane *Les Oiseaux* [...] et surtout son adaptation satirique par Karl Kraus en 1923 sous le titre *Wolkenkuckucksheim*, critique de la situation autrichienne et mise en garde contre la montée du national-socialisme qui menace la démocratie.³³²

La prosopopée devient donc la figure maîtresse du texte théâtral qui rend superflue la représentation physique, l'incarnation du texte. L'acteur, transmetteur vivant et donc inapproprié se voit remplacé par un autre média, un poste de transmission capable de communiquer ce qui est absent, inanimé ou mort, ici: la radio et une voix artificielle. Le corps pourtant n'est pas exclu de la scène, il est d'ailleurs ce qui fait la dernière spécificité du théâtre mais son activité tient plus de la performance comme symbole de la répétition du même, de ce paradoxe du temps qui passe mais se régénère. La présence physique attire l'attention sur ce que cache réellement les discours, comme seul élément réel et donc élément de vérité encore présent sur scène.

Cette dialectique entre présence réelle et présence fictive à travers d'autres médias se poursuit dans *Totenauberg*, publié en 1991. Dans cette pièce, inspirée de plusieurs essais de Martin Heidegger d'une part, et de la correspondance d'Hannah Arendt avec Karl Jaspers

³³¹ *Wolken. Heim.*, p.158 : « Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977. »

³³² Catherine Mazellier-Grünbeck, *Le théâtre d'Elfriede Jelinek : de la maison de poupée à la tour de Babel*, p.84

ainsi que de son essai *Was ist Existenz-Philosophie?*, se croisent les fantômes de Martin Heidegger (« Le vieil homme ») et d'Hannah Arendt (« La femme d'un certain âge appelée « La femme »), des allégories du nationalisme alpin autrichien (« un sportif de haut niveau », « une jeune serveuse », « les Tyroliens », « un vieux paysan ») et les victimes de celui-ci (« plusieurs alpinistes morts (partiellement putréfiés) »³³³). Elfriede Jelinek revient ici quelque peu du radicalisme d' *Au Pays. Des Nuées.* pour proposer à nouveau des aspects de mise en scène dans les didascalies. Le texte théâtral débute, avant même le registre des personnages, par une précision sur l'utilisation à faire du film sur scène:

*Le film est du seul ressort du metteur en scène (assisté éventuellement d'un caméraman). Il choisira la montagne qu'il veut : Matterhorn, Mont-Blanc, Schneeberg, etc. Le film peut, doit même, donner l'impression d'un film d'amateur.*³³⁴

Cette tout première précision se réfère à l'écran qu'Elfriede Jelinek imagine à l'arrière-plan de la scène, planté comme un décor tout au long de la pièce sur lequel le metteur en scène fera défiler différents paysages. L'omniprésence du film vient se superposer à l'action et les placements sur scène. Alors qu'on pourrait voir dans l'utilisation d'un fond d'écran filmique une solution moderne pour pallier le problème scénographique du changement fréquent de décors, dans *Totenauberg*, la vidéo représente en réalité un décalage par rapport aux personnages sur scène. Tout d'abord, ce décrochage n'apparaît pas évident dans la première partie « Dans la verdure »:

*Le vieil homme est assis dans le hall d'un grand hôtel, vêtu d'un costume de ski aux allures campagnardes. [...] A l'arrière-plan un écran de cinéma où l'on voit des sommets enneigés, un alpage ou autre chose du même genre. Sur le petit banc devant le chalet, une citadine, en tenue de voyage, prête à partir, une valise à côté d'elle.*³³⁵

Dans ce premier extrait, le spectateur peut comprendre la présence virtuelle de la montagne comme le décor extérieur du chalet de Heidegger (Totdnauberg) difficile à représenter par du carton-pâte, le film permettant plus de réalisme. Néanmoins, l'évolution du film diffusé laisse entrevoir une autre signification. Tout d'abord, le paysage ne correspond plus au lieu de la scène, le chalet montagnard :

³³³ *Totenauberg.* Au chalet de Heidegger, se référer au registre des « personnages », p.9

³³⁴ *Ibid.*, p.7

³³⁵ *Ibid.*, p.11

(Sur l'écran une nature tranquille, rien de criard ! Un étang planté de roseaux, dont émane une atmosphère à la fois menaçante et paisible. ³³⁶

L'écran diffuse plus une ambiance qu'un décor réaliste puis bascule ensuite dans l'irréel:

Sur l'écran l'homme et la femme – l'homme en tenue campagnarde, la femme en tenue de ville, jupe et chemisier, montent au chalet pour être gardés. Sur la scène le vieil homme reste couché, à demi recouvert par les restes de son support. ³³⁷

L'homme et la femme que nous voyons dans le film sont issus de souvenirs et non d'une action réaliste parallèle à celle de la scène. La vidéo prend donc pour fonction d'évoquer l'arrière-plan non du décor mais de ce que disent les personnages, de leurs pensées, ce que cachent leurs flots de paroles. Ce rôle imputé à la vidéo s'impose de plus en plus pour culminer dans le troisième tableau, « Le monde chez nous »:

(A l'écran un gros plan sur la montagne. Sur ses flancs, des corps déchiquetés en tenues de sport éclatantes, à côté, du matériel d'alpinisme : cordes, mixed pickles, etc. Les corps sont partiellement décomposés, il ne reste pour ainsi dire que des squelettes. Le vieil homme, en partie enveloppé de bandages, construit devant la montagne un chemin de fer électrique, plus le village indispensable.) ³³⁸

Le film tel que le conçoit Elfriede Jelinek ne représente pas une montagne réelle mais une montagne symbolique ou plutôt démythifiée puisqu'elle montrerait ce que les discours idéologiques autour d'elle (notamment les idéologies nationalistes issues du mouvement alpiniste) dissimulent réellement, c'est-à-dire des victimes, des morts, en état de décomposition avancée puisque personne ne s'occupe d'eux depuis un bon moment de sorte qu'ils s'apprêtent à connaître une deuxième mort : celle par l'oubli, l'effacement des mémoires (collectives). A côté de cet écrasant écran, l'image du vieil homme qui construit un chemin de fer électrique paraît bien insignifiante et ridicule. Paradoxalement, c'est l'homme dont l'image paraît toute petite qui détient la parole tandis que les victimes sur l'écran restent muettes mais s'imposent mieux au public lors de la représentation sur scène de la pièce, l'image par sa largeur et son caractère impressionnant s'imposant bien plus à nos sens et nos pensées que les discours du vieil homme. Elfriede Jelinek est d'ailleurs tout à fait consciente de cette supériorité de l'image sur la parole. Elle explique dans son discours « *Ecoutez !* »:

³³⁶ *Ibid.*, p.23

³³⁷ *Ibid.*, p.29

³³⁸ *Ibid.*, p.65

Les images restent, c'est affreux, mais la pensée, elle, s'en va. Les images, qu'elles surgissent du poste de télé ou d'ailleurs, ne tombent pas en morceaux, elles courent, courent, arrivent en nous et nous traversent, comme si nous n'étions nullement un obstacle.³³⁹

Consciente de la persistance et de la force persuasive de l'image au-delà de la pensée, l'auteur se sert de la vidéo pour nous imposer le reflet de ceux qu'on nous tait sans cesse : les réelles victimes des discours nationalistes.

Interviewée par la metteuse en scène Eva Brenner, Elfriede Jelinek explique la signification de la vidéo dans *Totenauberg*:

Mon utilisation de la vidéo dans Totenauberg n'est certainement pas accidentelle et ne devrait pas être limitée à une histoire de scénographie. Je concevais qu'il devrait toujours y avoir quelque chose qui se passe sur le grand écran, même quand rien ne se passe. [...] On retrouve la reproduction de ce qui revient éternellement dans le média filmique, en contraste avec le caractère transitoire de l'événement théâtral. Ces deux moments devraient être contrebalancés, ce qui implique la mise en place d'une différence de comportement des acteurs dans le film et sur scène.³⁴⁰

Le caractère éphémère du théâtre a besoin pour l'auteur d'être contrebalancé par quelque chose qui représenterait l'éternel. Ce besoin de constance permet une réflexion sur la notion de continuité temporelle et de répétition de l'histoire sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement. Autre aspect de ce mélange des médias, théâtre et film, c'est la possibilité de brouiller les pistes entre réel et virtuel:

J'étais à la recherche d'une esthétique high-tech telle que nous la connaissons par les films hollywoodiens de science-fiction. Je voyais la mise en scène comme située dans une « réalité virtuelle », si vous voulez, alimentée sans cesse de données, etc.³⁴¹

³³⁹ <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblind.html>, *Hören Sie zu!*: „Die Bilder bleiben, es ist grauenhaft, aber das Denken geht schön vorbei. Die Bilder, die aus dem Fernsehgerät oder sonst woher rasen, zerfallen nicht, sie laufen und laufen und kommen in uns an und laufen durch uns hindurch, als wären wir kein Hindernis.“

³⁴⁰ Eva Brenner, «Where are the Big Topics, Where is the Big Form? Elfriede Jelinek in Discussion with Eva Brenner about her Play, Totenauberg, Theater and Politics», in *Elfriede Jelinek: framed by language*, éd. par JOHNS, Jorun B. et ARENS, Katherine, Ariadne Press, Riverside California, 1994, p.18-34, ici: p.22: “My use of film in Totenauberg is certainly not accidental, should not be limited to a matter of stage design. I envisioned that there would always be something going on on the big screen, even when nothing was going on. [...]” There you can find the reproduction of the eternally-returning in the film medium, contrasted with the transitory quality of the theatrical event. Those two moments should be counter-balanced which also entails an engagement of the difference between actors' behaviour in film and on stage.”

³⁴¹ *Ibid.*, p.23: “I was looking for a hi-tech aesthetic, as we know it from sci-fi Hollywood movies. I saw the production situated in a “virtual reality”, if you wish, including the constant feeding of data, etc.”

Une inversion totale s'opère: la réalité, la vérité que cachent les discours se manifeste à travers la « réalité virtuelle » de la vidéo tandis que le mythe, transformation d'une propagande en élément naturel et réaliste, est présentée sous la forme physique et réelle des acteurs qui viennent dire le texte sur scène.

La mise en scène, pour Elfriede Jelinek, passe donc par l'emploi de différents médias afin d'inverser les rapports de compréhension habituels, proposer une réflexion sur image et parole, présence virtuelle et présence réelle, vrai et faux.

La toute-puissance du metteur en scène

Néanmoins si le même procédé se retrouve dans d'autres pièces de la même période telles que *Houlette, Bâton et Schlag*³⁴², l'auteur révisé ensuite sa vision de la mise en scène qu'elle place en premier lieu sous le signe de la liberté du metteur en scène. Les symptômes sont multiples, le premier étant le feu vert officiel que donne Elfriede Jelinek. Aussi sa *Pièce de sport* commence-t-elle par ces mots:

L'auteur ne donne pas beaucoup d'indications, elle a appris entre temps que c'était inutile.

*Faites ce que vous voulez.*³⁴³

³⁴² Exemple dans *Stecken, Stab und Stangl*, didascalie de départ, p.17: « Eine überdimensionale Supermarktheke in Chrom und Glas. Das meiste, was man sieht, ist mit eiskremfarbenen Häkelüberzügen, meistens rosa, überzogen, für manche Dinge kann man vielleicht auch Filz nehmen, jedenfalls ein weiches, stumpfes Material, das immer an Handarbeiten erinnern soll. Im Verlauf des Textes wird an den Häkelwaren herumgebessert, geflickt, etc. Die Schauspieler sollen damit, fast unmerklich beginnend, sukzessive immer stärker beschäftigt sein. Am Ende ist eine Handarbeitslandschaft entstanden. Auch die Schauspieler sind dann mit Hüllen überzogen.

Auf einem Bildschirm oder einer Leinwand, dem einzigen Ding, das nicht überzogen ist, erscheint in Leuchtschrift: Achtung, EU, die Österreicher kommen! Im Publikum, in dem, verteilt, ein paar Leute Platz genommen haben, Unruhe, weil diese Leute leise auf ihre Sitznachbarn einzureden beginnen, die Unruhe soll sich steigern. Es ist auch möglich, schon vor Beginn von jemandem am Arm ergriffen zu werden, dem der Sachverhalt, von dem die Rede sein wird, kurz geschildert wird. Das jeweilige Aufführungs-Team sollte an Orten, wo man von den Roma-Morden im Burgenland wahrscheinlich nicht so viel weiss, sich mit den die Morde betreffenden Fakten vertraut machen und die Ergebnisse seiner Recherchen, die Anschläge der sogenannten Bajuwarischen Befreiungsarmee betreffend, dem Publikum mitteilen, in welcher Form auch immer. Kleiner Dia-Vortrag, Fotos dem Sitznachbarn zeigen, etc. Die oben genannte Information des Publikums ist nur eine der vielen möglichen. »

Une action se répète en arrière-plan pendant toute la pièce (le paysage fait au crochet) tandis que des éléments « high-tech », les photos, la diffusion de diapositives diffuse le vrai sujet de fond de la pièce : le meurtre xénophobe de gitans par le mouvement paramilitaire d'extrême-droite de l'Armée de Libération Bavaroise. A nouveau, les frontières entre réel et virtuel s'estompent par la présence réelle d'acteurs dans le public, confronté à la virtualité de photos et de chiffres.

³⁴³ *Ein Sportstück*, p.7: „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen.“

Elle semble alors ne plus concevoir ses indications scéniques que comme des suggestions, des pistes, acceptant ainsi la perte d'autorité de l'auteur dramatique:

*En ce qui concerne la scène, peut-être cela se passerait comme suit: on pourrait la diviser en deux sphères.*³⁴⁴

L'auteur n'ose plus s'affirmer comme créatrice exclusive du spectacle théâtral. Par exemple, dans *Les Adieux*, Elfriede Jelinek amorce une proposition de mise en scène puis s'empresse d'ajouter: « Bien sûr, on peut aussi faire toute autre chose. »³⁴⁵ pour ensuite proposer une autre mise en scène à titre d'exemple.

Dans *L'Oeuvre*, le phénomène s'amplifie. Laissant une totale liberté au metteur en scène, elle affiche même un certain je-m'en-foutisme vis-à-vis de l'adaptation scénique de son texte théâtral:

[Les Peters] se partagent entre eux le texte. Comment ils le font, je m'en fiche pas mal mais ça vous le savez depuis le temps. Heidi peut à ce moment parler seule, mais ce n'est pas obligé. Peuvent se rajouter à l'envie encore plus d'Heidis à n'importe quel moment.³⁴⁶

Puis, plus loin:

Entre en scène une nouvelle troupe d'hommes déguisés en arbres. Je plaide pour des pins parasols.³⁴⁷

A partir d'*Une Pièce de sport*, l'indication scénique semble donc plus tenir de la coquetterie d'auteur que du véritable conseil scénographique. Elfriede Jelinek invente donc divers scénarios qui vont dans son sens de réflexion sur l'image et la parole sans se préoccuper de la faisabilité de ses indications.

Autre alternative à cette prise de conscience de la toute-puissance du metteur en scène et du rôle uniquement partiel du texte théâtral, c'est la publication de textes pour le théâtre sans aucune indication scénique, par exemple *Lui pas comme lui* (*Er nicht als er*), *La Belle au bois dormant* (*Dornröschen*), *Rosemonde*, *Le Promeneur solitaire* (*Der Wanderer*), *Babel*. Le texte prend ainsi le statut de matériau brut livré au bon vouloir du metteur en scène qui peut à sa guise le découper, l'interpréter, lui insuffler des images et des gestes. A partir de

³⁴⁴ *Ibid.* : "Was die Bühne selbst betrifft, vielleicht ginge es so: Man könnte die quer in zwei Sphären teilen."

³⁴⁵ <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fadieux.html>, *Das Lebewohl* (*Les Adieux*): „Man kann es aber natürlich auch ganz anders machen.“

³⁴⁶ *Das Werk*, p.91: « [Die Peter] teilen sich den folgenden Text untereinander auf. Wie sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal. Heidi kann in diesem Augenblick noch solo sein, muss aber nicht. Nach Belieben können jederzeit noch mehr Heidis hinzukommen. »

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 223: „Es tritt ein weiteres Menschenheer, verkleidet als Bäume, auf. Ich plädiere für: Zirben“

celui-ci, le metteur en scène aura alors pour tâche de répartir le texte sur différents acteurs ou équivalents, de l'illustrer d'images, de gestes pour en faire ressortir son interprétation.

Elfriede Jelinek ne choisit néanmoins pas toujours cette tendance radicale. La plupart du temps, elle fait précéder le corps du texte théâtral d'une indication scénique valable pour l'ensemble de la pièce. Ainsi la pièce épilogue à *Burgtheater, Reine des Aulnes*, débute-t-elle par ses mots:

*On transporte trois fois sous nos yeux une célèbre actrice du Burgtheater qui est morte. Elle est assise dans son cercueil. Les os lui sortent par tous les côtés. De temps en temps, elle se coupe un morceau de chair et le jette dans le public. Derrière elles sont projetés sur la façade du Burgtheater, à laquelle est accroché un écran géant, des films de vacances amateurs, eux aussi géants, de la campagne, avec des gens joyeux en costume traditionnel ou en maillot de bain.*³⁴⁸

Si le personnage fantasmatique décrit fait clairement référence à l'actrice réelle Paula Wessely, morte en 2000, il tend plus vers l'allégorie que la caricature. Par son nom, la Reine des Aulnes apparaît comme un fantôme qui apporte la mort et emporte les plus fragiles par son chant de sirène. En se référant au roi des aulnes, symbole allemand par excellence, Elfriede Jelinek dirige tout de suite son public vers un réseau de significations autour de la mort et de l'Allemagne pour parler de manière sous-jacente encore une fois des victimes du fascisme, la phrase du « poète »³⁴⁹: « La mort est un maître venu d'Allemagne »³⁵⁰. Si habituellement, la sirène arrive à attraper sa proie, c'est que son chant est divin mais aussi qu'elle resplendit de beauté. Ici, la Reine des Aulnes apparaît comme une morte-vivante répugnante, un corps putréfié digne d'un film d'horreur, capable de faire fuir son auditoire (elle jette des morceaux de chair aux spectateurs), qui ne peut donc inspirer que dégoût et rejet. Aussi, quelque soit le discours que le public s'apprête à entendre, les spectateurs sont sensoriellement en état de désapprouver tout ce qui sortira de cette horridifiante créature. D'ailleurs, son discours est une rétrospective de la vie de la Wessely, composée de l'entrelacement de plaidoyers pour la défense du régime nazi, du statut starifié de l'acteur et de son jeu « naturel », le pouvoir de ceux-ci avec, en toile de fond, la mort et les morts.

³⁴⁸ *Erlkönigin*, in *Macht nichts*, 2002, p.7: « Eine berühmte Burgschauspielerin, die tot ist, wird soeben dreimal um das Burgtheater herumgetragen. Sie sitzt im Sarg. Die Knochen stehen ihr überall aus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum. Hinter ihr, auf die Fassade des Burgtheaters, die mit einer riesigen Leinwand verhängt ist, werden, ebenso riesig, Amateur-Ferienfilme aus dem ländlichen Raum, mit fröhlichen Menschen in Tracht oder Badekleidung, projiziert. »

³⁴⁹ *Ibid.*, la Reine des Aulnes cite le « Dichter ».

³⁵⁰ Cf.. Paul Celan, *Todesfuge* : « Der Tod ist ein Meister aus Deutschland »

Encore une fois, la vidéo intervient, sur écran géant plus qu'en simple toile de fond. Les films amateurs de vacances campagnardes, rappelant l'innocence et le naturel qu'est censée évoquer la campagne, la « Heimat », sert de contrepoint à la Reine des Aulnes sans cesse. Ses paroles forment alors un discours mythique sur les images, ici démythifiés par le filtre jelinekien. Il faut donc, malgré les plaintes de l'auteur, donner une véritable importance à cette indication scénique de départ qui, conjointe au titre, permet de mettre en marche avec plus d'aisance l'ensemble du procédé démythifiant. Le metteur en scène n'est certes pas obligé de respecter à la lettre la mise en scène proposée, néanmoins, il doit rester dans le même esprit s'il souhaite que la pièce tire l'effet escompté, la réflexion sur l'image et le discours sur l'image que la pièce propose.

Que penser alors de la mise en scène de *Bambiland* en 2004 par Christoph Schlingensiefel qui fait débiter la pièce avant le début de la représentation en passant en boucle à travers un haut-parleur l'indication scénique initiale ainsi que le début du corps du texte, dits par une voix synthétisée? Le texte théâtral débute en effet ainsi:

(Je ne sais pas je ne sais pas. Collez-vous sur la tête une espèce de calot fait avec un bas noué, comme mon père en portait toujours avec ses vieilles tenues de travail quand il construisait notre petit pavillon. Je n'ai jamais rien vu d'aussi laid. J'ignore quelle punition vous méritez, et quelle faute est la vôtre pour qu'il vous faille porter quelque chose d'aussi laid. Il suffit de couper en bas et de faire un nœud en haut, ce qui laisse une espèce de pompon, et de vous poser le tout sur la tête. C'est tout.)

*(Ma gratitude va à Eschyle et aux « Perses » dans la traduction d'Oskar Werner. Vous pouvez aussi ajouter un zeste de Nietzsche si le cœur vous en dit. Le reste non plus, d'ailleurs, n'est pas de moi. Il est le fruit de mauvais géniteurs. Il est le fruit des médias.)*³⁵¹

Dans cet extrait, Elfriede Jelinek ne donne plus aucune indication sur l'identité des personnages, ni sur la répartition du texte (le corps du texte se constitue d'une série de longs paragraphes). Rien non plus concernant les décors ou l'action. L'auteur commence par la même hésitation qui devient grandissante depuis *Une Pièce de Sport* sur ce que pourrait être la mise en scène de la pièce. Le seul élément évoqué reste un accessoire, ce « calot fait avec un bas noué ». La réduction de la mise en espace à un élément apparemment inutile n'est pas sans rappeler l'assimilation déjà formulée par l'auteur de l'acteur à un simple accessoire. Simple gadget, ce calot, si laid, fait figure pour Jelinek d'effet de distanciation facile et à la fois si basique qu'il décrédibilise d'autant le discours des personnages sur cette guerre des

³⁵¹ *Bambiland*, Editions Jacqueline Chambon, 2006, p.13

médias si sophistiquée. Sorte de bonnet d'âne, le calot semble marquer du sceau de la punition l'ensemble des figures en possession du texte, comme si d'avance et quoi qu'ils disent, elle leur attribuait des mauvais points. La fin de l'indication cite les références utilisées pour le montage du texte, procédé déjà utilisé (depuis *Clara S.*) à maintes reprises dans ses pièces. On peut comprendre cette indication comme un refus de l'auteur de jouer encore le rôle de scénographe, rôle qui ne doit plus lui être attribué mais revient au metteur en scène. D'autre part, l'anecdote autour du calot permet simplement de rappeler le concept que doit incarner la mise en scène: un décalage entre les mots et les images pour mieux déconstruire les discours. Enfin, Elfriede Jelinek avait déjà en tête un metteur en scène pour sa pièce : Christoph Schlingensief ³⁵², artiste allemand qui se sert essentiellement du téléscopage des différents médias. Il était donc dans la tête de la dramaturge bien inutile de donner des conseils sur l'utilisation des médias à un grand professionnel du genre.

La même démarche s'opère et franchit encore un pas avec la toute dernière pièce *Ulrike Maria Stuart* qu'Elfriede Jelinek a rendue inaccessible au lecteur: elle ne donne le texte qu'aux metteurs en scène désireux de la monter. Pour le reste, nous devons nous contenter de l'extrait présenté sur sa page web³⁵³. La rupture s'opère: ses textes théâtraux ne sont pas des textes à lire mais ne peuvent se dissocier réellement d'une mise en scène qu'elle se trouve inapte à formuler entièrement.

L'évolution au fil des pièces témoigne d'une nette réduction des indications scénographiques pour se contenter d'évoquer l'esprit à respecter. Catherine Mazellier-Grünbeck parle même d'un « évidemment progressif du drame »³⁵⁴. Il faudra donc analyser ce que cache ce désintérêt par la conception par l'auteur de la mise en scène et voir si le corps du texte ne parlerait justement pas mieux que tous les éléments extérieurs de ce problème de la mise en scène.

1.2.2. Le personnage, l'acteur et la scène

La mise en espace ne constitue pas l'ensemble du spectacle théâtral. La représentation théâtrale nécessite également la présence de voix et la présence physique qui permettront une interaction humaine entre les corps sur scène (les acteurs) et les spectateurs, ce qui fait le

³⁵² Joachim Lux, *Zu « Bambiland »*, livret du *Burgtheater* sur la pièce *Bambiland* mise en scène par Christoph Schlingensief, p.4 : « Als Regisseur hat sich Elfriede Jelinek Christoph Schlingensief gewünscht. »

³⁵³ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

³⁵⁴ Catherine Mazellier-Grünbeck, *Le théâtre d'Elfriede Jelinek : de la maison de poupée à la tour de Babel*, p.70

propre du théâtre par rapport au cinéma ou à la télévision. Que devient l'acteur au fil des pièces et peut-on encore parler de personnages?

La dissolution physique et psychologique du personnage: la « surface langagière »

Juste avant la rupture d'*Au Pays. Des Nuées.*, le personnage – surface langagière – commençait à se déshumaniser pour devenir un animal, une marionnette ou une allégorie. Les figures se dévoilaient comme mythiques, leur nom (Clara, Käthe, Carmilla, Vent du Soir...) ne se référant plus à des personnages historiques, ni même aux personnages fictifs dont ils portent le nom. Elles deviennent un réseau de discours qui forment une unité par le processus de l'amalgame, permettant la mise sur scène de différents plans de pensées, néanmoins encore distincts les uns des autres grâce à la répartition du texte théâtral sur différents personnages.

En cela, *Au Pays. Des Nuées.* s'impose comme une réforme dans le théâtre d'Elfriede Jelinek.

Premier texte théâtral à se présenter sous la forme d'un long bloc de texte avec, de temps à autre, des retours à la ligne, cette pièce ne donne aucune indication sur une répartition des rôles ou encore sur l'identité de ceux qui parlent. *Au Pays. Des Nuées.* débute par ces mots:

Dire que nous croyons toujours être en dehors de tout. Et soudain nous voici au centre. Des saints qui rayonnent dans l'obscurité. Un seul être nous garde-t-il dans sa mémoire au-delà d'un certain temps que nous en restons interdits. Or depuis des années, des années ils parlent en secret de nous au bord des chemins.³⁵⁵

L'absence de découpage du texte s'explique d'emblée par la présence tout au long du texte de ce « nous ». Plusieurs voix s'expriment dans ce flux de paroles, le texte prenant alors une dimension chorique. Néanmoins, ce chœur forme une présence-absence, il semble composé à son tour de fantômes, de personnes « en dehors de tout », à « garde[r] dans sa mémoire ». Il s'agit donc bien uniquement de voix sans corps réel: d'ailleurs aucun indice ne nous est donné sur leur forme physique. Burkhardt Lindner résume ainsi ses spectres qui prennent possession du texte théâtral :

Une communauté de morts-vivants rôde comme des feux follets. Ils suintent comme des squelettes dans le sol, creusent la montagne, sont chez eux dans la forêt et les vallées, roulent

³⁵⁵ *Au Pays. Des Nuées.* in *Désir & permis de conduire*, p.41

sur les ponts d'autoroutes, arpentent les nuages, se lèvent comme les fils héroïques de divinités, ne sont plus pour eux-mêmes que signe et pensée.³⁵⁶

L'utilisation d'un « nous » unique permet d'élargir la signification des personnages. On ne peut plus leur attribuer ne serait-ce qu'un semblant de psychologie ou d'individualité. Ces fantômes investissent tous les espaces et l'espace suprême par leur voix, c'est-à-dire le théâtre en tant que lieu. Sans matérialisation, ils prennent toutes sortes de formes, du squelette au demi-dieu, du mineur à l'ange. Pour le public, c'est un véritable tour de force qui lui est présenté: le voici obligé de se concentrer sur l'ultime question lorsqu'on s'intéresse au langage: qui parle? Par ce biais, l'auteur, après nous avoir initié à la déconstruction de mythes, nous entraîne à écouter plus attentivement. Ici, les images sont absentes, plus de corps mais seulement des mots. Dans la suggestion de mise en scène proposée par Elfriede Jelinek, le texte est « diffus[é] [...] à partir d'une petite T.S.F. populaire de la guerre, comme s'il était dit par une machine. » L'interface radiophonique permet la transmission sur scène de ces voix d'absents, de spectres. L'intérêt est de ne pas donner une image toute faite de qui se cache derrière la voix. La voix synthétisée permet cette neutralité absolue. Ainsi l'auteur casse-t-elle le procédé habituel selon lequel toute image est accompagnée d'un discours sur elle. Ici, l'image de la norne se trouve en dissociation avec la logorrhée qui sort de la radio, de sorte que le discours n'est signe que de lui-même et non de ce qui se passe sur scène. Cette concentration sur les paroles sert en quelque sorte au public à réapprendre à écouter, à entendre les différentes voix (Fichte, Hegel, Heidegger, Hölderlin, Kleist, la Fraction de l'Armée Rouge) pour, par association d'idées, recoupements et amalgames, retrouver ce qu'elles ont en commun, quelles mêmes idées et idéologies elles cherchent en réalité à transmettre et imposer. La technique du montage, collage de citations sans indication des références, permet de mettre à plat et de créer des ponts surprenants, de montrer par exemple que le terrorisme peut se rapprocher étrangement de la philosophie de l'identité. L'acteur n'est donc plus forcément celui qui dit le texte, néanmoins il continue de l'interpréter, c'est-à-dire de lui donner une signification, comme la norne qui donne une nouvelle dimension au texte théâtral. L'acteur continue d'occuper pour fonction une présence scénique qui fasse sens.

³⁵⁶ Burkhardt Lindner, *Deutschland. Erhabener Abgesang. Zu 'Wolken.Heim.'* in BARTSCH Kurt et HÖFLER Günther, *Elfriede Jelinek, Dossier 2*, Droschl, Graz, p.121: « Eine Gemeinschaft von Untoten irrlichtert. Sie versickern als Grippe im Boden, graben im Gebirg, sind in den Tälern und dem Wald heimisch, befahren Autobahnbrücken, wandern in den Wolken, stehen als heldische Göttersöhne auf, sind sich selbst nur noch Zeichen und Gedanke. »

Avec les pièces qui suivent *Au Pays. Des Nuées.*, la tendance reste à l'indétermination des personnages ou des voix. Dans *Totenauberg*, le registre des personnages reste très vague:

Le vieil homme / La femme d'un certain âge appelée « La femme » / une élégante jeune femme / une serveuse / un sportif de haut niveau / Deux hommes en costume régional dits « les Tyroliens [...] plusieurs alpinistes morts, partiellement putréfiés [...].³⁵⁷

Certes l'indication initiale, associée au titre de la pièce, donne une direction quant à l'interprétation des deux protagonistes:

*Prière de ne faire qu'une très discrète allusion au personnage de Heidegger, la moustache peut-être, Idem pour Hannah Arendt.*³⁵⁸

En cela, la pièce se rapproche encore des pièces de la première période: le personnage historique est érigé au rang de figure mythique. Néanmoins, les allusions se veulent beaucoup moins directes, il s'agit plus d'une vague inspiration qu'une évocation directe des relations entre Martin Heidegger et Hannah Arendt³⁵⁹. Quant aux autres personnages, ils n'ont aucune caractérisation et peuvent être interprétés sans restriction par l'un ou l'autre des acteurs. Si certains rôles semblent se rapprocher du répertoire du théâtre traditionnel (une jeune serveuse, un vieux paysan), certains autres ne sont pas sans rappeler le film d'horreur (les alpinistes morts, partiellement putréfiés). A nouveau, des voix de présents-absents s'expriment, montrant la spécificité du théâtre et du média en général, sa capacité à faire apparaître des corps et des paroles à la fois présents (physiquement sur scène ou simplement par l'acoustique) qui pourtant ne sont plus (des morts, des momies, des figures du passé, des allégories).

Le texte théâtral, en outre, n'a plus du tout de formes dialogiques, il se compose au contraire d'une suite de longs monologues. Dans *Totenauberg*, la conception de « surface langagière » prend en quelque sorte tout son sens, prend également forme visuellement et auditivement. Le passage d'une voix à une autre correspond également au passage d'un ensemble idéologique à un autre, d'une surface d'idées à une autre.

³⁵⁷ *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*, p.9

³⁵⁸ *Ibid.*, p.7

³⁵⁹ Sur ce sujet, voir dans *Hannah Arendt. Essai de biographie intellectuelle* de Michelle-Irène Brudny, Grasset, Paris, 2006, p. 58 à 62

Dans *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes*, conçu comme un pendant grotesque et farcesque de *Totenauberg*, comme une pièce satyrique³⁶⁰, l'auteur semble à nouveau renouer avec la « comédie » allégorique et cruelle telle *Président Vent du Soir* ou *Maladie ou femmes modernes*. Tout d'abord, Elfriede Jelinek, qui nous offre ici une parodie aristophanesque de l'opéra-bouffe *Così fan tutte* de Mozart, fait à nouveau appel à des formes plus classiques, en découpant la pièce en trois actes et en introduisant la pièce par un registre de personnages. Dans celui-ci figurent en tête de liste les deux couples protagonistes Isolde et Kurt ainsi que Claudia et Herbert, doubles germaniques de Fiordiligi et Guglielmo ainsi que Dorabella et Ferrando, fiancé de Dorabella du *Così fan tutte*. La pièce reprend l'intrigue de l'opéra: deux hommes se déguisent pour éprouver la fidélité de leurs compagnes. Ici, la situation est poussée à l'extrême: les hommes ont organisé un *blind date* avec leurs femmes dans une aire d'autoroute. Déguisés en élan et en ours, ils s'ébattent avec leurs femmes dans les toilettes. Visionnant ensuite la cassette de leur rendez-vous, les femmes s'aperçoivent que les inconnus n'étaient autres que leurs maris.

La tendance à l'indifférenciation des personnages s'accroît encore dans *Houlette, Bâton et Schlag* qui ne comporte aucun registre de personnages et manifeste la plus grande indifférence envers ceux-ci. Pièce écrite en 1993, en réaction immédiate à un fait divers contemporain qui a frappé l'Autriche: la mort de quatre tsiganes, victimes d'un attentat à la bombe. Il s'agit là du premier assassinat politique prémédité sous la II^e république. Aussi le texte est-il réparti sous les noms de « quelqu'un, n'importe lequel »³⁶¹, « un autre », « un homme », « le même homme »³⁶², « client », « homme », « femme »³⁶³, « le boucher »³⁶⁴, « des voix pêle-mêle »³⁶⁵. Elfriede Jelinek semble ainsi reproduire l'indifférence et le peu de dignité accordée aux victimes de l'attentat raciste et in extenso à la personne humaine en Autriche. Seule a droit à un nom une certaine Margit S. ou Frau Margit, aide de maison, l'Autrichienne typique de classe moyenne, banlieusarde viennoise qui représente la mentalité dominante et bien-pensante autrichienne. La référence à de véritables personnages se trouve en vérité bien plus dans le titre : *Stecken, Stab und Stangl* (traduit en français par *Houlette, Bâton et Schlague*). Elfriede Jelinek en donne la signification lors d'une interview:

³⁶⁰ Cf. avant-propos de l'édition allemande de *Stecken, Stab und Stangl, Raststätte, Wolken.Heim*, p.2: « „Raststätte oder sie machens alle“ (1994), eine Sexverwechslungskomödie vom Ende der Moral, ist eine Farce aus dem Posthistoire, ein Satyrspiel auf „Totenauberg“ (Rowohlt 1991). »

³⁶¹ *Stecken, Stab und Stangl*, p.17: „EINER, EGAL WER“

³⁶² *Ibid.*, p.21 : « EIN ANDERER [...] EIN MANN [...] DERSELBE MANN »

³⁶³ *Ibid.*, p.23: „KUNDE [...] MANN [...] FRAU“

³⁶⁴ *Ibid.*, p.24: „DER FLEISCHER“

³⁶⁵ *Ibid.*, p.35: „STIMMEN DURCHEINANDER“

‘Stecken und Stab’ est bien sûr une référence aux psaumes de David. « Staberl » en tant que nom est un des pigistes de la Kronen-Zeitung qui participe largement à l’accroissement des tensions en Autriche. [...] « Stangl » réfère à Franz Stangl, le commandant de Treblinka, qui apparaît également à travers des citations, par exemple : « Certains jours, nous devions en faire passer autour des 18.000. » Et ce qu’il veut dire, c’est faire passer par le four crématoire. Dans le titre se trouve déjà toute la polysémie des surfaces langagières. On peut associer une infinité de significations aux paroles et aux noms. Dans la pièce, tout le monde s’appelle Stab. Ce sont les masques qui se logent en chacun de nous quand on ne contrôle pas ses actions et qu’on contrôle sans cesse le fanatisme et l’exclusion de l’autre.³⁶⁶

La référence à Franz Stangl, originaire de la région de l’attentat, la Haute-Autriche, est un choix radical tant l’ancien surintendant de police à l’Institut d’euthanasie de Schloss-Hartheim fut le SS le plus autrichien emblématique³⁶⁷. Les véritables figures qui traversent le texte sont donc contenues dans le titre et diffuses dans le corps du texte théâtral. Elles donnent un réseau d’idées, de pensées qui se recoupent et qui finalement tendent à ne former qu’un seul tissu de paroles, toujours le même quelque soit celui qui prene la parole, toujours ce « Herr Stab » ou cette « Margit S. », d’où également le peu d’importance donnée aux porteurs de parole dans la pièce. Elfriede Jelinek tend ainsi à montrer que peu importe la façon dont s’expriment les choses puisque le fond, lui, reste toujours commun. Le personnage effectue alors une sorte de retour aux sources en reprenant le statut qu’il avait dans la Grèce Antique: ce que doit incarner l’acteur est un masque, la « persona », symbolique, qui montre les pulsions, intentions cachées de l’homme, ici sa tendance xénophobe et fanatique capable de pousser aux pires crimes contre l’humanité. Si la notion de personnage comme figure fictive à la psychologie vraisemblable disparaît pour faire place

³⁶⁶ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>, *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, Stefanie Carp, in: THEATER DER ZEIT, mai-juin 1996: „Stecken und Stab“ ist ja klar, aus den Psalmen Davids. "Staberl" als Name ist einer der Kolumnisten der Kronen-Zeitung, der an der Verschärfung des Klimas in Österreich großen Anteil hat [...].

Mit "Stangl" ist Franz Stangl gemeint, der Kommandant von Treblinka, der auch mit Zitaten vorkommt, zum Beispiel: "An manchen Tagen mußten wir an die 18.000 durchlaufen lassen." Und damit meint er: durch das Krematorium. In dem Titel liegt schon die ganze Vieldeutigkeit der Sprachflächen. Man kann unendlich viele Bedeutungen zu den Worten und Namen assoziieren. Im Stück heißt jeder Mann Stab. Es sind die Masken, die in jedem von uns stecken, wenn man nicht seine Handlungen kontrolliert und ständig überprüft nach Fanatismus und Ausschluß des Anderen.“

³⁶⁷ Sur ce sujet, voir le livre *Au fond des ténèbres. Un bourreau parle : Franz Stangl, commandant de Treblinka* de Gitta Sereny, éditions Denoël, Paris, 2007, 409 p. Gitta Sereny mène de nombreux entretiens avec Franz Stangl lui-même, ses proches, ses anciens collaborateurs S.S., des survivants des camps de Sobibor et Treblinka, des témoins extérieurs et des anciens membres du réseau catholique proche de Franz Stangl. En quatrième de couverture est résumée la résonance du nom de Stangl : « Un homme illustre bien mieux qu’Adolf Eichmann la thèse de Hannah Arendt sur la banalité du mal: Franz Stangl, commandant du camp de Treblinka, où furent gazés près de neuf cent mille Juifs. C’est sans grands états d’âme que ce policier autrichien à l’échine souple est devenu, au bout du compte, celui qu’Himmler appelait « notre meilleur commandant ».

à des voix, des masques représentatifs de ce qu'engendrent certaines personnes réelles telles que le journaliste Staberl, la personne réelle, elle, ne disparaît pas complètement de la pièce. Elle réapparaît sous la forme du fait divers. En effet, dans *Houlette, Bâton et Schlag*, les voix parlent du meurtre des gitans dans les camps de concentration et plus récemment de l'attentat contre les quatre tsiganes à Oberwart commandité par l'Armée Bavaroise, organisation paramilitaire d'extrême-droite. Ainsi parlent-elles « pour ceux qui sont sans voix ou dont nous ne comprenons pas la langue »³⁶⁸ :

QUELQU'UN, N'IMPORTE QUI: Le paquet avec les explosifs, à peine enclenché, a traqué des hommes, et je tente de les sauver à la dernière minute en les remplaçant dans le bon ordre, comme ils étaient avant et comme ils sont sur la photo. Je ne suis peut-être pas vraiment la personne qu'il faut, parce que je me mets tout de suite à juger [...].³⁶⁹

S'en suit le récit de l'attentat et la description des reportages des médias. S'ajoutent ensuite l'histoire de cette enfant atteinte d'un cancer, Olivia, dont les parents refusent qu'elle suive tout traitement parce que ceux-ci sont sous l'influence d'un gourou, le fait divers d'une femme qui a jeté ses enfants par la fenêtre avant d'elle-même se défenestrer et enfin l'évocation de plusieurs actualités sportives. La réalité revient sur scène à la manière d'un journal télévisé: seule l'évocation de vraies personnes surgit, la présence physique sur scène est celle de voix reconstituées du domaine du virtuel. Mais dans le même temps, grâce à ces corps réels, ceux qu'on ne voit pas, qu'on n'entend pas, nous parviennent enfin :

Vous pouvez vous réjouir, Messieurs les Morts, que c'en soit fini pour vous. De toute façon, personne ne disait du bien de vous dans le voisinage, chez le marchand, au café, chez le coiffeur ! Il faut que je réfléchisse qui nous vous préférons. En vérité, je crois que nous préférons n'importe qui d'autre, mais il ne faudrait pas qu'il soit mort. En tout cas, nous préférons les enfants par exemple, mais pas morts. Ou bien si? Qu'en pensez-vous ? Demandez à la célèbre Olivia! Oui, demandez-lui donc, Madame Margit ! Maintenant qu'elle a enfin été opérée. Comme nous avons tous souffert avec elle! J'en ai encore mal au cœur.³⁷⁰

³⁶⁸ *Ibid.*: „Für die, die sprachlos sind oder deren Sprache wir nicht verstehen, zu sprechen, das war mir sehr wichtig.“

³⁶⁹ *Stecken, Stab und Stangl*, p.19: „[EINER, EGAL WER]: Das Paket mit dem Explosivstoff hat, kaum dass es erwacht war, Menschen nachgestellt, und ich versuche, sie im letzten Moment noch zu retten, indem ich sie hier wieder nachstelle, genau so wie sie zusammengehört haben und wie sie auch auf dem Foto drauf sind. Ich bin vielleicht nicht die Richtige dafür, weil ich immer gleich richte [...]“.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.53: « Seien Sie doch froh, dass Sie es hinter sich haben, meine Herren Tote. In der Nachbarschaft, beim Kaufmann, im Wirtshaus, beim Friseur hat ohnedies kaum einer gut von Ihnen gesprochen! Ich muss überlegen, wer uns lieber ist als Sie. Ich glaube tatsächlich: jeder andere wäre uns lieber, allerdings tot müsste er nicht gerade sein. Auf jeden Fall sind uns zum Beispiel Kinder lieber als Sie, allerdings nicht tot. Oder

Ainsi la pièce témoigne-t-elle d'un déplacement du spectacle théâtral en dehors de la scène: le fait divers devient véritable représentation théâtrale, mettant en scène des personnes (cette fois-ci plus que vraisemblables puisque réelles) auxquelles nous nous identifions et au travers desquelles nous vivons nos passions sans conséquence néfaste sur notre vie quotidienne puisque que nous éprouvons ces sentiments uniquement par procuration. Les voix sur scène viennent nous raconter les événements théâtraux (au sens de « sensationnel ») qui surgissent de notre téléviseur, si bien que les véritables personnages sont la forme médiatisée des personnes, des victimes réelles tandis que ce qu'incarnent les acteurs est vidé de son sens traditionnel et sert à reproduire par la parole les pièces de théâtre que propose la vision télévisuelle du monde.

Ce déplacement des notions théâtrales d'acteur et de personnage se perpétue après cette pièce dans les œuvres suivantes. *Dans les Alpes*, pièce publiée en 2002, retient comme thème central l'accident de téléphérique à Kaprun en 2000 qui fit 155 victimes et la manière dont celui-ci fut utilisé dans les médias. A nouveau, le texte théâtral se compose de longs blocs de texte attribués à des types de personnage très vagues, principalement: le secouriste, l'enfant, la jeune femme, l'homme et enfin deux voix électroniques A et B. Inspirées de personnes réelles, les voix ne sont néanmoins plus que des surfaces langagières. Au fil du texte, on comprend que l'enfant se réfère à l'enfant mort lors de l'accident de Kaprun, que la jeune femme évoque la jeune snowboardeuse morte devant les caméras lors d'une compétition de slalom ou encore que l'homme fait allusion au poète Paul Celan qui proposa une écriture poétique hermétique après Auschwitz. Au-delà des personnes réelles auxquelles elles sont reliées, les voix restent symboliques et tiennent des types de discours: l'enfant celui de la propagande pro-autrichienne et xénophobe, la jeune femme l'éloge du sport comme dépassement de soi qui fait si bien oublier les autres victimes de la montagne, l'homme parlant pour tous ceux qui « n'en font pas partie »³⁷¹, les exclus, ceux qui sont l'objet de discrimination de la part de l'Autrichien. Toutes ces voix ne tendent donc pas du côté du vraisemblable ni du réel puisqu'elles sont celles de morts. La prosopopée comme figure de style transforme par essence l'absence en présence, redonne vie et voix à ceux qui se sont tus. On assiste donc encore une fois à des figures symboliques qui nous narrent le personnage qu'ils ont été dans les médias, leur personne réelle morte comme sacrifiée sur l'autel des

vielleicht doch besser tot? Was denken Sie? Fragen Sie das berühmte Krebskind, Olivia! Ja, fragen Sie sie ruhig, Frau Margit! Jetzt, wo sie doch endlich operiert worden ist. Wie wir mit der alle mitgelitten haben! Mir ist heute noch ganz schlecht davon.“

³⁷¹ Cf. après-propos, p.259: « solche, die nicht dazugehören“.

médias de masse. Le spectacle théâtral tel que nous le présentent la télévision avec ses personnages, ses héros d'un instant qui tiennent plus du name dropping³⁷² que du véritable héros dramatique tant l'actualité se renouvelle à toute vitesse, apparaît comme lointain puisque seulement évoqué, décrit à travers le discours de ces figures fantomatiques qui se recourent toujours à certains points³⁷³.

Alors que dans le théâtre traditionnel, les personnages sont directement présents et représentés sur scène, permettant ainsi le processus d'identification et de catharsis, le spectacle et son déroulement est ici rapporté et non représenté de sorte qu'une distanciation de fait s'opère: nous assistons à la description du processus de narration à l'œuvre dans les médias ou comment un fait divers devient un fait médiatique, comment une histoire vraie est raccrochée à différents mythes triviaux. Les voix sur scène ont donc toujours cette même fonction de démythifier ce qu'il se passe et plus dans les dernières pièces, de démythifier le discours médiatique.

On constate une évolution du statut du personnage et de l'acteur dans les pièces postérieures à *Au Pays. Des Nuées*. Le personnage a une détermination beaucoup moins forte, il s'efface devant la voix qu'il représente, le réseau d'idées qu'il formule. Si l'on continue à avoir certains noms symboliques (*La Reine des Aulnes*, *Elfi Elektra* dans *Une Pièce de Sport*), ceux-ci ne sont que le chapeau de longs blocs de texte qui correspondent plus à un chœur de voix qu'à une seule et unique surface langagière nettement reconnaissable. L'estompement des frontières entre « personnages » transforme l'acteur en simple haut-parleur ou en présence corporelle à même d'incarner le sens du texte, d'une manière ou d'une autre. Le personnage au sens commun du terme disparaît pour ne plus ressurgir que sous la forme du héros médiatique, raconté sur scène pour mieux en démonter la valeur mythique par ce changement de contexte. Le théâtre n'est donc plus pour Jelinek le lieu de la toute-puissance du personnage. Un autre élément dramaturgique peut alors prendre le dessus: le lieu.

³⁷² Voir dans *In den Alpen* la répétition des noms de Hermann Maier et Hannes Trinkl comme références du sport mais sans profondeur.

³⁷³ *In den Alpen*, p.34: «JUNGE FRAU (JUNGER MANN): Auch ich bin leidenschaftliche Snowboarderin, obwohl es doch mein Beruf ist, eine zu sein, und ich fahre jetzt zu einem Event hinauf, doch nur, um mit anderen zu einer Schinken-Spiegelei-Fläche zu verbrutzeln, dicht an dicht. [...] Weltmeisterin war ich schon einmal. Jetzt bin ich in allen Zeitungen.»

1.2.3. Le lieu et ses implications dramatiques dans les nouvelles pièces de théâtre de Jelinek ou la tentation du « landscape play »

Dans une interview de Peter von Becker, Elfriede Jelinek revient sur ce qui la pousse à écrire pour le théâtre:

Comment expliquez-vous votre fascination pour le théâtre ?

C'est l'idée! Je suis fascinée par l'idée du lieu où l'on expose publiquement la parole et les personnages. Où la parole et les personnages, comme dans le théâtre antique, peuvent atteindre cette démesure dans la présence qu'ils n'ont pas dans le film. [...] Seul le théâtre serait le lieu de la plus parfaite réalité et de la plus parfaite artificialité.³⁷⁴

Ce qui intéresse avant tout l'auteur lorsqu'elle écrit ses pièces, c'est que celles-ci se produisent dans ce lieu fermé où s'opère la rencontre physique de la parole, du personnage et du public. Parfaitement artificiel par nature (jouer des événements fictifs sur scène), le théâtre offre pourtant un spectacle d'une réalité quasi-palpable au travers de la présence physique des acteurs. Le théâtre est donc pour Jelinek le lieu par excellence et cette obsession de la localisation du spectacle théâtral traverse d'ailleurs ses pièces.

«Le lieu de la plus parfaite réalité et de la plus parfaite artificialité»: théâtre et utopie langagière

Pour cela, il suffit d'abord de s'intéresser aux titres de celles-ci: *Au Pays. Des Nuées* (entre un ici et un au-delà, *Totenauberg*, à la fois chalet de Heidegger et montagne-prairie des morts, *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes*, *Le Mur (Die Wand)*, *Dans les Alpes (In den Alpen)*, *Bambiland* ou encore *Babel*. Alors que d'autres pièces annoncent leur réseau de signification à travers le nom de leurs protagonistes polymorphes (*Rosemonde*, *Houlette*, *Bâton et Schlag*, *Ulrike Maria Stuart*), celles-ci nous donnent non pas des indications sur l'histoire qui va suivre, car il n'y a plus de véritable intrigue théâtrale à comprendre, mais un

³⁷⁴ *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*, in *Theater Heute*, 9/92, p.2: „Was ist für Sie die Faszination des Theaters? –Es ist die Idee des Ortes, wo man Sprache und Figuren öffentlich ausstellen kann. Wo Sprache und Figuren, ähnlich wie schon beim antiken Theater, diese Übergröße in der Präsenz bekommen können, die sie im Film nicht haben. [...] Nur das Theater wäre der Ort der allergrößten Wirklichkeit und der allergrößten Künstlichkeit.“

lieu symbolique (utopique?) qui par le seul pouvoir évocateur de son nom transporte déjà le spectateur dans un monde entre le réel et l'irréel (Todtnauberg existe mais pas Totenauberg, de quelle aire d'autoroute s'agit-il? Et le mur? Nous parle-t-on vraiment des Alpes autrichiennes au sens géographique? Bambiland est-elle Disneyland ou un monde imaginaire que je connais sans connaître réellement ?), recréant ainsi l'essence-même de ce qu'est le théâtre pour Elfriede Jelinek: « le lieu de la plus parfaite réalité et de la plus parfaite artificialité ». Que signifie une telle prépondérance du lieu dans les pièces par rapport à l'intrigue ou au personnage? Quelles modifications implique-t-elle sur la structure dramatique de celles-ci?

Avec *Au Pays. Des Nuées*, seul le titre nous indique où pourrait se situer le chœur de voix qu'exprime la logorrhée du texte. Depuis *Maladie ou femmes modernes* déjà, l'unité de lieu est respectée mais correspond à une place utopique, un lieu unique niché de symboles. Le titre de la pièce-charnière de 1988 annonce un lieu entre ciel et terre, entre un ici et un au-delà, entre la vie et la mort. Et en effet, les voix expriment les paroles de personnages trépassés mais qui parlent de patrie, de germanité, du pays. Ce qui crée alors et donne une existence à ce lieu médial, intermédiaire, c'est justement la mise en scène de ces voix, l'espace acoustique que leur propose la scène. Par l'entrelacement des discours et pourtant l'unique provenance de ceux-ci, le lieu sonore créé est un et plusieurs à la fois. Ne proposer ces différentes voix que dans un seul lieu, la scène théâtrale, permet de renforcer l'idée que ce qui est entendu peut être considéré comme les multiples facettes d'un seul et même objet, d'un seul et même réseau d'idées, d'un unique réseau d'idées. C'est ce qu'explique Franziska Schössler dans son article sur le temps et l'espace dans les drames des années 1990:

Il faut néanmoins faire une différence entre les lieux imaginaires suggérés par les mots et les réseaux de lieu qui émergent sur scène que la structure textuelle peut donner mais n'est pas obligée de donner. Car le lieu ne sert non pas d'unité qui accompagne et situe l'intrigue dramatique tel un marqueur de réalité et de continuité mais il est fragmenté et organisé de façon hétérogène et ce en un double mouvement. D'une part, des opérations langagières (au sens de coulisse textuelle) redéfinissent sans cesse l'espace à travers des actes performatifs, l'alimentent de significations et de sémantiques, parfois même contradictoires. Chez Jelinek, le paysage de l'esprit coïncide avec celui de la tombe. Le lieu est différencié et segmenté par le discours, il perd son statut d'unité dramatique supérieure telle qu'on la connaît de la théorie dramatique classique. D'autre part, le lieu, matérialité muette, se détache de la parole précisément en raison de cette surdétermination hétérogénéisante, il apparaît dans une forme sculpturale ou se condense jusqu'à devenir une icône, une image au delà de toute continuité

temporelle. [...] La dissociation fondamentale entre parole et corps (dans le post-dramatique) affecte ainsi l'organisation de l'espace, détruit le lieu comme unité dramatique, même s'il devient le principe organisationnel de l'h/Histoire et des histoires.³⁷⁵

Le lieu n'est donc pas unique malgré sa détermination première mais multiple et ne prend forme qu'à travers les paroles et les corps des acteurs. Il n'est pas un arrière-plan, un décor mais ce que la pièce, les acteurs tendent à nous montrer et nous décrire tout au long de la pièce, si bien que se substitue au déroulement d'une intrigue comme ressort principal du drame la minutieuse description immatérielle d'un lieu, d'un espace de mots et de corps.

Cette conception du drame comme description d'un paysage imaginaire et sensoriel n'est pas sans rappeler les théories de la cubiste Gertrude Stein qui, dans les années 1930³⁷⁶, esquissait un théâtre basé non pas sur le déroulement d'une histoire mais sur la contemplation d'un paysage. Hans-Thies Lehmann résume:

Lorsque Gertrude Stein parle de Landscape Play, celui-ci apparaît comme réaction à une expérience personnelle [...]. A la place d'une tension nerveuse (traduisons : « dramatique »), on devrait pouvoir regarder ce qui se passe sur la scène comme on contemple un parc ou un paysage. « Un mythe n'est pas une histoire qu'on lit de gauche à droite, du début à la fin, mais une chose que l'on a constamment devant les yeux. Peut-être est-ce ce que voulait dire Gertrude Stein lorsqu'elle pensait qu'une pièce de théâtre est dès lors un paysage » disait Thornton Wilder.³⁷⁷

C'est cette même logique que nous retrouvons chez Jelinek. L'utilisation de la vidéo dans *Totenauberg. Au chalet de Heidegger* montre que la montagne projetée sur l'écran géant dépasse la simple fonction de toile de fond et de décor pour refléter ce que cache réellement

³⁷⁵ SCHÖSSLER, Franziska, *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz*, p.236-237: „Zu unterscheiden ist dabei zwischen den sprachlich evozierten Raumphantasien und den auf der Bühne entstehenden Raumkonstellationen, die die sprachliche Textur vorgeben kann, jedoch nicht muss. Allerdings fungiert der Ort nicht als Einheitskategorie, die das dramatische Geschehen als Kontinuitäts- und Realitätsmarker begleitet und situiert, sondern er wird fragmentiert und heterogen organisiert, und zwar in einer doppelten Bewegung. Zum einen definieren sprachliche Operationen (durchaus im Sinne der Wortkulisse) den Raum in permanenten performativen Akten neu, laden ihn mit Bedeutungen und Semantiken, zum Teil auch widersprüchlichen, auf; bei Jelinek koinzidiert die Landschaft des Geistes mit der des Grabes. Der Raum wird diskursiv differenziert und segmentiert, verliert seinen Status als übergeordnete dramatische Einheitskategorie, wie sich die klassische Dramentheorie kennt. Zum anderen löst sich der Raum gerade aufgrund dieser heterogenisierenden Überdeterminierung als stumme Materialität von der Sprache ab, erscheint in skulpturaler Form oder verdichtet sich zur Ikone, zum Bild jenseits eines kontinuierlichen Geschehens [...]. Die grundlegende Dissoziation von Sprache und Körper (im Postdramatischen) affiziert mithin die Raumgestaltung, zersetzt den Raum als dramatische Einheit, obgleich er zum Organisationsprinzip von Geschichte(n) wird.“

³⁷⁶ STEIN, Gertrude, *Operas & plays*, Barrytown, New York: Station Hill Arts, 1998, 400 p.

³⁷⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, p.95

la montagne: pensées mélancoliques, cadavres victimes des discours du vieil homme. En réalité, la vidéo associée aux longs monologues des différents « personnages » nous explique tout au long de la pièce ce qu'est ce « Totenauberg ». A la fois repère du penseur de ce dangereux « nous », nationaliste et xénophobe, de Martin Heidegger, lieu de rencontres philosophiques entre Heidegger et Hannah Arendt, entre Heidegger et Paul Celan³⁷⁸, Totenauberg est plus que le lieu concret de ce chalet de montagne, il est une montagne avec ce qu'implique un tel relief. La montagne évolue de deux manières : soit elle continue de s'élever en ensevelissant ce qui la précède, ce sur quoi elle se construit, soit elle s'érode et fait réapparaître au grand jour ce sur quoi elle reposait. Totenauberg, c'est donc à la fois cette montagne de morts (« Totenberg »), ce Golgotha sur et dans lequel résident tant de victimes ensevelies par l'histoire, déterrées par les propos démythificateurs de la pièce et ce croisement entre prairie (« Au») et montagne (« Berg »), cette confrontation entre les principes d'horizontalité et de surface plane, principes qui empêchent que rien ne soit caché, refoulé, mythifié et les principes de verticalité et de profondeur à même de dissimuler les pires intentions criminelles derrière un discours, derrière des images (par exemple, la jeune serveuse et jeune mère, image de la fraîcheur et de l'innocence qui se révèle en réalité cannibale, eugéniste et xénophobe³⁷⁹). Ainsi la description et la déconstruction de ce « Totenauberg » s'en prennent au mythe même de la nature, ici les Alpes, qui présente son image comme une évidence alors qu'elle n'est rien d'autre que le produit construit d'un certain nombre de discours aux relents fascisants et mortifères. Le lieu est donc au centre de ce drame jelinekien, il est l'objet à démythifier et sur lequel le spectateur est convié à s'interroger tout au long de la pièce.

Conçue comme le pendant satyrique de *Totenauberg*, *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* propose un fonctionnement similaire. Toute l'action se déroulera dans un seul et même lieu: l'aire d'autoroute « Zwillingsgipfel »³⁸⁰ (qu'on pourrait traduire par « sommet(s) jumeau(x) »), nom qui s'avère d'emblée polysémique. En effet, s'offrent à nous d'entrée différentes interprétations : ce sommet jumeau ne serait-il pas le reflet satyrique du

³⁷⁸ Cf. Paul Celan, « Todtnauberg », *Contrainte de lumière*, traduit par B. Badiou et J.C. Rombach, Belin, Paris, 1989, p.52-53, poème dans lequel Celan exprime le silence qu'asuivi l'espoir d'une explication du philosophe sur l'Holocauste.

³⁷⁹ Cf. *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*, p.39-40: « Tuer un escargot ou un nouveau-né avec un peu de morphine ne supprime aucun désir, car ces bêtes n'ont pas de désir. Si cet enfant – cette personne future qui ne sait encore rien d'elle – était malade, il n'aurait plus besoin d'assistance. [...] Les infirmes de naissance ... traînent simplement le long du chemin Par bonheur, ils se font plus rares. La médecine me plaît infiniment. »

³⁸⁰ *Raststätte oder sie machens alle*, p.72: „ISOLDE: [...] Aber die Tiere haben uns ausdrücklich diese Kilometerzahl und den Namen Zwillingsgipfel genannt.“

« Totenauberg » qui l’a précédé? D’autre part, le nom de la station-service n’est pas sans évoquer le jeu de miroirs qui s’opère entre les deux couples et la dimension sexuelle de la pièce dans lesquels les protagonistes partent à la recherche d’un autre sommet plus scabreux, celui de l’orgasme en s’adonnant à une aventure hors des sentiers battus.

Pour nous éclairer sur le lieu, Elfriede Jelinek revient à une structure dramatique plus classique, avec le lever et la chute du rideau, une intrigue, des personnages plus ou moins caractérisés et des dialogues. Aussi l’auteur propose-t-elle plusieurs indications scéniques concernant le décor que forme cette aire d’autoroute, dans la première partie tout d’abord:

*Une aire d’autoroute. Grande devanture vitrée qui donne sur le parking, en arrière-plan également des vitres au travers desquelles on voit un point de vente et la caisse. L’intérieur est sale et sombre, le sol est jonché de détrit. A première vue, le commerce ne semble pas être en service. Pénombre. De l’extérieur, les avants des voitures se collent contre la vitre, se garent ou s’en vont quelques temps après, comme des bateaux qui font escale.*³⁸¹

Le lieu semble encore concret et prendre la fonction traditionnelle du décor qui est de souligner et de créer une ambiance, ici celle de la décadence, de l’anonymat, avec l’idée redondante du voyeurisme suggérée par la présence surdimensionnée des vitres. Le tout est associé à l’idée de commerce, créant une ambiance malsaine et tendancieuse.

Puis la signification du lieu se précise quelques pages plus loin:

*Soudain, on allume la lumière blafarde. Des néons en forme de nus obscènes sont diffusés en stroboscope dans toutes les nuances de couleurs et dans toutes les positions. On suspend des affiches, des postes démesurément grands représentant des pages de couverture de magazines pornos comme des fanions de la Fête-Dieu dans l’église. Des hommes-sandwichs peuvent également défiler etc.*³⁸²

La lumière fait jour sur ce que recélait déjà de manière latente ce lieu étrange: une commémoration d’une nouvelle eucharistie, d’une consommation de masse tendant à la dépravation et au stupre, célébration processionnelle nécessaire d’un événement marquant le

³⁸¹ Ibid., p.71 : „Eine Raststätte an der Autobahn. Grosse Glasscheibenfront auf den Parkplatz hinaus, auch im Hintergrund Glastüren, durch die man einen Verkaufsstand und die Kasse sieht. Der Innenraum ist schmutzig und düster, Abfälle liegen herum. Auf den ersten Blick scheint das Lokal nicht in Betrieb zu sein. Halbdunkel. Von außen schieben sich die Schnauzen von Autos gegen die Glasscheibe, parken oder fahren nach einiger Zeit wieder weg, wie Schiffe, die einen Hafen anlaufen.“

³⁸² Ibid., p.76: „Plötzlich wird grell das Licht eingeschaltet. Obszöne Neon-Nackte in allen Farbschattierungen und Stellungen stroboskopieren. Plakate, überdimensional große Poster von Titelseiten von Pornomagazinen werden hochgezogen wie Fronleichnams-Fahnen in der Kirche. Auch Sandwich-Männer können damit herumgehen etc.“

cours de l'année et le cours de la vie. Est en réalité ici mise en scène la médiatisation du sexe, tel qu'on cherche à nous le transmettre à travers les médias et notamment la presse. En rajoutant dans la démesure, l'auteur souligne le caractère exagéré et purement construit de ce que montrent justement les images et discours de la pornographie. La mise en espace incarne ici l'essence même de ce qu'est la scène comme l'interprète Margarete Sander. Celle-ci considère la scène comme « Le » lieu de la vue et de la vision et l'associe avec la notion d'obscène:

La scène est reliée à l'obscena par le préfixe „ob“ et en même temps, puisqu'il s'agit d'opposés, séparée de celui-ci. La scène présente le recoupement de ce qui est autorisé, représentable et possible. [...] Le théâtre repose sur cette scène du sens, sa scène théâtrale est la miniature fidèle de ce recoupement des liens qui définissent en même temps ce qu'ils excluent: ce qui donc est impossible, obscène.³⁸³

La représentation de l'impossible, de l'interdit (de la pornographie sur scène) permet ainsi de mettre en évidence les rapports étroits entre scène et obscène et de montrer en réalité la véritable nature du projet théâtral: nous donner à voir jusqu'au voyeurisme la vérité ou l'illusion de celle-ci jusqu'à l'hyperréalisme. Dans la deuxième partie, la scène se déplace dans une autre pièce du même lieu pour atteindre mieux encore ce but:

*Antichambre de grandes toilettes pour dames de station-service. De nombreuses cabines les unes à la suite des autres. Des miroirs, etc. Le tout désolé, sale, tagué.*³⁸⁴

Le changement de lieu ne fait qu'accentuer l'interprétation (e)sc(h)atologique de la pièce. Le lieu prend ainsi quelque peu la même forme que le paysage de *Maladie ou femmes modernes*: un espace utopique dans lequel est détruite la belle apparence en y opposant justement la laideur. Pour Ulrike Hass, par ce biais, Elfriede Jelinek exprime précisément l'intérêt de la scène par rapport au simple texte:

Provoquer la scène, comme lieu traditionnel de la « belle apparence » à laquelle on doit opposer une autre apparence.³⁸⁵

³⁸³ Margarete Sander, *Textherstellungsverfahren*, p. 180: «Die Szene ist durch die Vorsilbe 'ob' mit dem obscena verbunden, gleichzeitig- da es sich um die Bezeichnung von Gegensätzen handelt- von ihm getrennt. Die Szene präsentiert die Übereinkunft dessen, was erlaubt, darstellbar und möglich ist. [...] Das Theater beruht auf dieser Szene des Sinns, seine Theaterszene ist die getraute Miniatur dieser Übereinkunft der Beziehungen, die gleichzeitig definieren, was sie auslassen: was also unmöglich, was obszön ist.»

³⁸⁴ *Raststätte*, p.104: „Vorraum einer grossen Autobahn-Damentoilette. Viele Kabinen nebeneinander. Spiegel, etc. Alles desolat, schmutzig, angespritzt“.

Sur scène, le lieu, quoique parfaitement artificiel, exprime la vérité, ce que cache habituellement la belle apparence en exhibant son strict contraire. Utopie donc, lieu aux apparences réelles mais qu'on ne trouve nulle part, lieu en dehors de la continuité temporelle habituelle où les hommes recèlent en eux des étudiants japonais munis d'ordinateurs portables. Lieu par conséquent improbable que Margarete Sander interprète comme un « scénario de fin des temps »³⁸⁶. L'aire d'autoroute « Zwillingsgipfel » est une montagne de déchets et de saleté et de cadavres, une autre sorte de Toten-au-berg »³⁸⁷. En effet, dans le dernier tableau de *Totenauberg*, la montagne en arrière-plan se transformait déjà en montagne d'ordures et de cadavres³⁸⁸. Dans *Aire d'autoroute*, la montagne est évoquée à travers le nom de l'aire « Zwillingsgipfel » décrite comme une colline sur laquelle s'entassent les déchets puis de plus en plus de morts tués et dévorés par les protagonistes, humains ou animaux³⁸⁹. Le tout devient ainsi le pendant grotesque d'un Golgotha déjà présent dans *Totenauberg*.

Le lieu sur la scène dévoile les significations cachées des discours prononcés, si bien que l'évolution se situe plus au niveau de la compréhension du lieu que du déroulement et du dénouement de l'histoire.

L'obsession du lieu se retrouve également dans des pièces qui ne font nullement l'objet de descriptions topographiques. Prenons par exemple *Bambiland*, pièce publiée en 2004, inspirée de l'actualité politique du moment (attentats du 11 septembre 2001, Guerre en Irak, tortures de la prison d'Abu Grahib), de l'Antiquité et de la pièce *Les Perses* d'Eschyle, et qui ne forme qu'un seul et long bloc de texte. A la manière d'*Au Pays. Des Nuées*, des voix se succèdent auxquelles correspondent différents jargons et réseaux de significations: tantôt la description précise et froide des obus largués sur l'Irak, tantôt la logique inique de Jesus W. Bush ou encore de ce Dieu vendeur d'armes, tantôt le soldat américain tiraillé entre patriotisme et l'absurdité de son destin. Mais il n'est nulle part question d'une description d'un monde différent. L'image de celui-ci se dessine en négatif, à travers les paroles des différentes « surfaces langagières ». Il s'agit bien ici de recréer un monde, c'est-à-dire un lieu au sens large, avec sa propre cohérence, son propre système de valeurs, sa propre logique. « Bambiland », s'il évoque par son nom un monde américain faussement lisse à la Walt Disney gouverné par un manichéisme simplet, avec pour symbole positif « Bambi », le faon

³⁸⁵Ulrike Hass, *Grausige Bilder. Grosse Musik*, p.21: „Die Bühne als Schauplatz herausfordern, als traditionellen Ort des ‚schönen Scheins‘, dem ein anderer Schein entgegengesetzt werden soll.“

innocent, le gentil qui nous fait vivre à travers son histoire tout le pathétique exagéré que provoque chez le spectateur la mort du père tué par les méchants chasseurs, rappelle également la logique toute américaine de l'axe du Bien (l'Occident à l'américaine) contre l'axe du Mal (l'Orient islamiste). A ces idées se superpose l'explication d'Elfriede Jelinek elle-même, comme le détaille la préface de la traduction française par Dieter Hornig:

Selon elle, le titre se réfère à un parc de loisirs près de Belgrade qui appartenait à Marko Milosevic, mais aussi à une revue éditée par Udai Hussein et intitulée «Babilan ». ³⁹⁰

Construit par le fils de l'ancien maître de Belgrade, le parc d'attractions avait vu le jour durant les bombardements de l'OTAN pour fermer ensuite ses portes un an plus tard, laissant place à un terrain vague fantôme. Ainsi le lieu réel évoqué par le titre est déjà en lui-même un espace fantasmagorique, rempli des spectres du passé, dans lequel le public peut évoluer d'attractions en attractions, de points de vue en points de vue, avec pour toile de fond l'attaque hostile par voie aérienne des occidentaux qui ressemble étrangement au schéma des guerres du Golfe. La deuxième référence au journal de propagande « Babilan » (Babylone en arabe) publié par Udai Hussein, fils aîné de Saddam Hussein d'abord prétendant à la succession puis ennemi de son père finalement tué par les Américains, propose un deuxième axe de compréhension: la presse et par extension les médias et les voix qu'elles apportent pour créer un monde semblent produire une nouvelle Babylone (Babel est également le titre de la deuxième pièce publiée dans le même volume que *Bambiland* ³⁹¹), ville irakienne elle aussi entre mythe et réalité. Babylone, c'est cette ville antique, longtemps capitale de l'empire assyrien, dont le nom signifie à la fois « Porte des Dieux » (du sumérien « babilani ») et rappelle la racine hébraïque « balal », « brouiller, confondre », ce qui nous ramène à l'histoire originelle de Babylone à savoir Babel, là où les hommes se mirent en opposition à "Dieu". La tour de Babel, c'est l'hybris de l'homme, cette provocation technique dans laquelle l'homme pense rattraper le divin et dont la punition fut le mélange des langues afin que les hommes n'arrivent plus à se comprendre ni à se mettre d'accord. Babel fonctionne comme un lieu concentrant tous les langages qui se juxtaposent sans forcément de liens logiques, sans essayer de se comprendre, précipitant ainsi les auteurs de ces surfaces langagières à leur perte. Babel symbolise donc précisément l'espace théâtral que crée Elfriede Jelinek avec ses pièces, un espace mythique dans lequel se succèdent sans nécessaire interpénétration différents langages et points de vue, un lieu créé néanmoins par les voix des

³⁹⁰ *Bambiland*, traduit par Patrick Démérin, 2006, p.5

³⁹¹ Elfriede Jelinek, *Bambiland, Babel, Zwei Theatertexte*, Rowohlt, Hamburg, 2004, 271 p.

médias (« Babilan » est aussi un journal), voix de propagande s'il en est, s'exprimant sur la guerre en Irak qu'il transforme en « Bambiland », en parc d'attractions chaotique, en divertissement cynique, véhiculant la logique baudrillardienne du « war-tainment ».

Le lieu devient donc un des objets centraux du théâtre jelinekien. Tandis que le drame au sens habituel tend à développer et résoudre une intrigue par le dénouement, ici les pièces de Jelinek, qui ne narrent plus réellement d'histoires qui tiennent debout, construisent au fur et à mesure qu'avance le texte théâtral des lieux entre réalité et fiction. La réalité n'a chaque fois valeur que de référence, d'allusion, le nom de lieu proposant en même temps tout un autre réseau de sens à même de créer un espace fictif, symbolique et fantasmagorique où s'entrecroisent différentes significations. Ce sont les paroles des différents « personnages » qui donnent corps à ce lieu et le situent acoustiquement. Celui-ci n'existe nullement en dehors de leurs mots et d'ailleurs, tout comme l'acteur, le lieu n'est rien de plus qu'un effet, un espace acoustique. En cela, l'auteur réussit un tour de force puisque le lieu est au départ plus facilement associé au sens de la vue qu'à celui de l'ouïe. Le lieu, surtout pour le spectateur de théâtre, est habituellement un espace en 3D qu'il visualise immédiatement sur scène. Chez Jelinek néanmoins, lorsqu'un décor s'esquisse, celui-ci ne prend sens qu'au contact des paroles des personnages: seul, il ne signifie pas. C'est le discours sur lui qui lui donne sa véritable signification et dévoile l'ensemble de sa sémantique. Et lorsque toute indication scénique disparaît, alors l'auteur cherche à nous réapprendre à imaginer l'image, nous sortant ainsi de cette attitude bêtifiante qui consiste à absorber sans réfléchir des images pré-interprétées grâce à l'omniprésence d'un discours explicatif et en réalité propagandiste. En proposant un théâtre sans images imposées mais justement un théâtre où le spectateur doit lui-même reconstruire des images à partir de ce qu'il entend (au sens également de comprendre), Jelinek redonne une visée pédagogique à ses pièces qui nous réapprennent à voir et à entendre. C'est l'idée qu'elle exprime dans son discours *Ecoutez!* (*Hören Sie zu !*) tenu en 2004:

Entendre est quelque chose qui nous vient à la bouche comme un mot interdit, mais par effroi, on ne peut le retirer. [...] Il ne disparaît pas. Il donne une image irréprochable mais justement une image invisible et ce pour tout le monde, également pour celui qui peut voir. [...] Ecoutez! [...] Celui qui ne peut pas voir, doit entendre. [...] Vous ne devez pas penser avant de parler mais vous devez penser quand vous écoutez. [...] Entendre, c'est penser et l'on peut penser tout et n'importe quoi. Le mieux, c'est quand on pense ce qu'on n'a pas le droit de

penser. Pas touche ! Qu'est-ce alors que la vue! Rien! Mais la pensée ne vient pas toute seule.

392

La vue et l'écoute sont donc tout autant capables de produire des images en nous mais celles-ci prennent néanmoins un statut différent. Les images que nous voyons s'imposent à nous, nous traversent sans faire appel à notre esprit critique et à notre analyse, nous mettant dans une position de passivité tandis qu'entendre et écouter suggèrent des images sans les imposer et font appel à notre réflexion, nous mettant en position active. Elfriede Jelinek confronte donc son public à une autre sorte d'images, celles de notre imagination qui reflèteront notre vision personnelle et notre avis propre sur les choses plutôt que de nous imposer par la vue des images et in extenso des pensées préconçues.

Si le théâtre est LE lieu par excellence, celui qui propose un espace à la vision de tout le monde, un lieu entre fiction et présence réelle, l'auteur elle joue avec ces notions en proposant justement une réflexion sur cette idée de lieu. La présence réelle des acteurs ou tout du moins des paroles dessinent dans nos esprits les images de lieux fictifs, inspirés du réel sans pour autant refléter la réalité et donc être représentables par une seule image, un seul décor fixe. Au lieu que l'histoire avance, c'est donc l'espace, l'image spatiale qui évolue sur scène acoustiquement et /ou visiblement.

1.3. La fin du genre dramatique?

Quel mouvement artistique?

Les divers critiques accolent de multiples adjectifs aux pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek: « postdramatique » pour reprendre la terminologie de Hans-Thies Lehmann³⁹³, largement adoptée par Gérard Thiériot qui édite en 2006 *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*³⁹⁴, « drame postmoderne » comme l'interprète le jury de l'agrégation en 2006-2007. Les pièces d'Elfriede Jelinek relèvent sans aucun doute d'un autre genre que le drame au sens théâtral

³⁹² <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblind.html>, *Hören Sie zu!*: „Das Hören kommt einem über die Lippen wie ein verbotenes Wort, aber man kann es nicht erschrocken zurücknehmen. Es liegt auf dem Tisch und wird geschnitten. Es blutet nicht. Es verschwindet nicht. Es ergibt ein tadelloses Bild, aber eben ein unsichtbares, und zwar für jeden, auch für den, der sehen kann. [...] Hören Sie zu! [...] Wer nicht sehen kann, muß hören. [...] Hören ist Denken, und Denken kann man sowieso alles. Am liebsten denkt man, was man nicht denken darf. Finger weg! Was ist dagegen das Sehen! Nichts! Aber das Denken kommt nicht von selber.“

³⁹³ LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, 308 p

³⁹⁴ THIÉRIOT, Gérard (collectif), *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Toulouse PU Le Mirail, Toulouse, 2006, 223 p.

habituel, c'est-à-dire, genre qui se distingue de la tragédie et de la comédie pures par son mélange des tons ainsi que l'introduction d'éléments réalistes ou comiques dans un contexte tragique ou proche. Il ne peut non plus se raccrocher au drame dit « moderne » comme le définissait Peter Szondi³⁹⁵, auquel appartiennent notamment Henrik Ibsen ou Bertolt Brecht. Pour l'auteur de *Théorie du drame moderne*, ce genre se manifeste comme la crise du drame classique, entretenant avec celui-ci une relation conceptuelle et historique³⁹⁶. Chaque auteur entretient un rapport conflictuel avec le drame classique sans pour autant rompre avec lui. Chez Ibsen, la dynamique dramatique n'est pas entretenue par des actions inédites mais par la mise à jour du sombre passé des protagonistes. Dans *Une Maison de poupées* par exemple, ce qui transformera la situation de départ de l'héroïne en un drame, c'est une action effectuée bien avant le lever du rideau: pour sauver son mari d'une grave maladie, Nora Helmer a imité la signature de son père pour un prêt bancaire à son égard. Quand son mari le découvre et que sa réputation est mise en danger, il est prêt à répudier sa femme. Si l'intrigue est toujours présente et centrale dans ce drame, des éléments épiques sont néanmoins introduits qui viennent modifier la nature du drame traditionnel. Brecht lui aussi se sert de l'épique pour modifier le drame, cette fois-ci non pas pour se focaliser sur un dénouement mais au contraire sur le déroulement. Dans son *Antigone*, l'action est annoncée avant chaque début de tableau de sorte que le spectateur n'est plus là pour s'accrocher à une intrigue mais pour étudier comment et pourquoi la situation de départ évolue. Mais chez Jelinek, si les éléments du drame sont repris de manière satirique dans les toutes premières pièces (telles *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* ou *Clara S.*), ils s'estompent par la suite d'autant que bien souvent plus aucune intrigue n'est véritablement présente après *Au Pays. Des Nuées*. Seule la figure littéraire récurrente de la prosopopée rappelle encore cette théorie du drame moderne. A quel genre peut-on donc relier les nouvelles pièces de théâtre de Jelinek. Peut-on encore tout simplement parler de genre dramatique ou même théâtral?

1.3.1. La notion de genre et de catégorie

Le théâtre: littérature ou art scénique?

Dans les pièces postérieures à *Au Pays. Des Nuées*, les signes extérieurs du genre théâtral font de plus en plus défaut pour ne laisser place qu'à un monstre de texte, des blocs de

³⁹⁵ SZONDI, Peter, *Theorien des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, 169 p.

³⁹⁶ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'homme, p.19-20

monologues à peine précédés d'une didascalie. Les raisons de la disparition de ces béquilles, de ces repères censés aider le lecteur aussi bien que le metteur en scène dans la visualisation scénique de la pièce, coïncident avec l'avènement du tout-puissant metteur en scène qui prend entièrement en charge la mise en scène de la pièce et ne fait plus aucune utilité, si ce n'est parodique ou par effet de distanciation, des indications scéniques voire du registre des personnages.

Aussi semble-t-il important à l'auteur (parfois l'éditeur ?) de préciser le genre littéraire du texte publié : ainsi *Lui pas comme lui (sur, avec Robert Walser) (er nicht als er (zu, mit Robert Walser))*, court texte théâtral sans aucune didascalie exceptée une indication placée en exergue avant le texte³⁹⁷ est-elle suivie de la mention *Une pièce (Ein Stück)*, pour éviter toute confusion chez le lecteur. A moins qu'il faille comprendre un « morceau » de texte? De même pour *Totenauberg*, pièce débutant pourtant par une didascalie puis un registre de personnages et encore pourvue d'un découpage en tableaux ainsi qu'une répartition du texte théâtral sur plusieurs « personnages ». Dans d'autres cas, la précision vient explicitement de l'auteur comme un angle d'attaque pour nous aider à mieux regarder, écouter et comprendre l'œuvre. Quoique le titre de sa très longue pièce *Une Pièce de Sport* ou *Une Pièce sur le sport (Ein Sportstück)* reste très laconique et ne semble nous donner que deux informations: la catégorie littéraire et la principale thématique de la pièce, on peut en réalité estimer que la dramaturge définit également un nouveau genre, une pièce « sportive », c'est-à-dire, une pièce durant laquelle les acteurs devraient accomplir des performances sportives, se dépasser dans l'effort physique. C'est en tout cas ce qu'indiquent à plusieurs reprises les suggestions de mises en scène proposées dans les didascalies de la pièce:

UNE JEUNE FEMME *fait des exercices avec beaucoup de souplesse. [...]*

Deux joueurs de tennis d'un certain âge, un peu corpulents, en habits de club, jouent au tennis, ils jouent un entrejeu, comme on dit, avec des raquettes démesurément grandes. [...]

Un ou même peut-être plusieurs plongeurs surgissent du sol. Ils tirent derrière eux la très réticente Elfi Electre, peut-être dans un filet. Au bout d'un moment, elle est trop lourde pour eux et se défend trop, ils l'abandonnent donc derrière eux. [...]

ELFI ELECTRE *vient maintenant de son gré, un peu amochée par les événements précédents, mais sur son nouveau VTT, en roulant, à bout de souffle. [...]*³⁹⁸

³⁹⁷ *Er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*, p.7: „Mehrere, aber durchaus gutmütig, zueinander: (vielleicht in Badewannen liegend, wie sie früher in den Irrenhäusern Verwendung fanden)“

³⁹⁸ *Ein Sportstück*, Rowohlt, 1998: „EINE JUNGE FRAU *federnd Übungen ausführend* (p.45)“ „Zwei ältere, etwas korpulente Tennisspieler, Achill und Hektor, in Clubkleidung, spielen Tennis, sie spielen ein sogenanntes Zwischenspiel, mit überdimensional großen Schlägern.“ (p.124)

Ce qui différencie cette pièce d'une autre est donc avant tout le permanent effort physique auquel est confronté l'acteur (plus encore que le personnage). Par cette redéfinition de la pièce de théâtre à travers la présence physique mise en exergue par le sport, Elfriede Jelinek semble mettre l'accent sur le fait que le théâtre ne se réduit pas nécessairement à un genre « littéraire », à distinguer du genre épique et du genre poétique, mais est aussi une performance scénique, un art de la scène. Ainsi se pose la problématique déjà largement analysée par Erika Fischer-Lichte³⁹⁹ sur la pertinence d'un classement du théâtre uniquement comme littérature et l'occultation de sa dimension scénique qui le placerait bien plutôt dans une catégorie artistique plus proche de la danse que du roman. Ce questionnement va de pair avec le passage d'une ère théâtrale à une autre, passage durant lequel l'autorité de l'auteur est supplantée par celle du metteur en scène, si bien que le texte théâtral (certes objet littéraire) ne saurait se suffire à lui-même et qu'il faille prendre en compte la performance artistique des acteurs / danseurs / performeurs sur scène ainsi que le travail scénographique et chorégraphique du metteur en scène.

Cette idée de présentation du travail corporel sur scène se retrouve dans la pièce *Houlette, Bâton et Schlag* sous-titrée « *Un travail manuel* ». Là encore les didascalies précisent le sens de ce sous-titre :

Pratiquement tout ce qu'on voit est recouvert de housses crochetées en couleur de crème glacée, la plupart de temps roses, pour certains objets on peut peut-être également prendre du feutre, en tout cas un matériau doux et feutré qui doit toujours rappeler du tricot. Au cours du texte, on arrange les objets crochetés, on les rapièce, etc. Il faut que les acteurs s'en occupent de plus en plus, d'abord de manière presque imperceptible, puis en augmentant peu à peu. A la fin, c'est tout un paysage de travail au crochet qui apparaît. Même les acteurs sont alors recouverts de housses. ⁴⁰⁰

Elfriede Jelinek explique en interview la signification de cette didascalie:

„Es kommt ein, es kommen sogar vielleicht mehrere Taucher aus dem Boden. Sie schleifen die sehr widerstrebende Elfi Elektra hinter sich her, vielleicht in einem Netz. Da sie ihnen irgendwann zu schwer wird und sich zu sehr wehrt, lassen sie zurück.“ (p.167)

„ELFI ELEKTRA kommt jetzt freiwillig, etwas ramponiert von vorhin, aber auf ihrem neuen Mountainbike, im Fahren, atemlos „(p.170)

³⁹⁹ Se référer notamment à FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 378 p.

⁴⁰⁰ *Stecken, Stab und Stangl*, p.17: „Das meiste, was man sieht, ist mit eiskremfarbenen Häkelüberzügen, meistens rosa, überzogen, für manche Dinge kann man vielleicht auch Filz nehmen, jedenfalls ein weiches, stumpfes Material, das immer an Handarbeiten erinnern soll. Im Verlauf des Textes wird an den Häkelwaren herumgebessert, geflickt, etc. Die Schauspieler sollen damit, fast unmerklich beginnend, sukzessive immer stärker beschäftigt sein. Am Ende ist eine Handarbeitslandschaft entstanden. Auch die Schauspieler sind dann mit Hüllen überzogen.“

Dans ma pièce, la meilleure parodie que j'aie trouvée pour signifier le sol est une housse en crochets crochetée et tricotée qui doit à n'importe quel moment être défaire et déchirée. Car cette housse sur notre histoire se déchirera toujours à nouveau jusqu'à ce que nous nous mettions vraiment face à cette exigence et que nous nous en occupions. ⁴⁰¹

Le travail de mémoire sur l'histoire qu'on ne peut jamais enfouir et oublier réellement et sur laquelle nous sommes toujours obligés de retravailler est ici symbolisé par une action physique, le crochet ou le tricot, qui n'est pas sans évoquer la construction du texte (en rapport avec le textile) à faire et à défaire pour toujours renouveler l'interprétation de son sens. En définissant la pièce par l'activité corporelle des acteurs qui traverse de bout en bout la pièce, Elfriede Jelinek propose à nouveau de donner une place prépondérante à la dimension scénique du théâtre qui présente le corps humain en mouvements comme seul capable de faire avancer ou reculer les choses, comme véritable créateur du spectacle théâtral au-delà de sa dimension littéraire. La progression du travail au crochet replace également la pièce dans une dimension temporelle à la fois éphémère et participant d'un cycle éternel puisque à chaque début de représentation, tout recommence à zéro, si bien que le théâtre, comme la musique ou la danse, apparaît dans sa progression temporelle subie par le public et non comme une œuvre en un bloc telle que peut l'être une œuvre de littérature. Si ces deux pièces présentent, par l'essai de catégorisation de l'auteur, une réflexion sur le statut de la pièce de théâtre, d'autres semblent, tout du moins de l'extérieur, vouloir se ranger dans des genres bien prédéfinis et plus conventionnels.

Pièces de théâtre et genres dramatiques

C'est le cas pour *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* sous-titrée (*une comédie*) (*Eine Komödie*). Elfriede Jelinek elle-même définissait sa pièce comme « une farce, une pièce grotesque, une comédie, *A Midsummernight's Sex Comedy* [...], une pièce satyrique comme dans l'Antiquité »⁴⁰², la rattachant clairement au genre comique. De facture encore assez traditionnelle, la pièce présente des dialogues cohérents entre des personnages certes farfelus (l'ours ou l'élan) mais clairement délimités, avec un découpage en trois actes et le

⁴⁰¹ Peter von Becker, *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*: „[I]n meinem Stück ist der Boden eben als äußerste Parodie, die mir eingefallen ist, eine Häkeldecke aus gestricktem und gehäkeltem Stoff, der natürlich jederzeit aufzutrennen und zu zerreißen ist. Denn diese Decke über unserer Geschichte wird immer wieder aufreißen, so lange, bis wir diese Herausforderung wirklich annehmen und uns ihr stellen.“

⁴⁰² Bernard Banoun, *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*, p.286-287 : « Die Autorin [bezeichnet] selber *Raststätte* als « eine Farce, eine groteske, eine Komödie, *A Midsummernight's Sex Comedy* [...], ein Satyrspiel wie in der Antike ».

développement d'une intrigue (deux couples se donnent un blind-date coquin dans une station-service). Bien que la fin soit absurde (deux étudiants japonais sortent des animaux dépecés), elle peut effectivement par plusieurs aspects se ranger dans le genre comique. Comme l'analyse Bernard Banoun dans son article *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*⁴⁰³, la pièce réutilise les ressorts du comique traditionnel, cependant non pas dans le but de faire rire, mais « pour les instrumentaliser et rétablir un rapport actuel entre théâtre et société. »⁴⁰⁴. Dans *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes*, c'est le comique de bas étage qui domine avec pour principal objet la sexualité, l'auteur entendant ainsi remettre en question le système de valeurs de la société ambiante. Si, comme dans le modèle *Così fan tutte* de Da Ponte dont s'inspire la pièce, l'histoire suit une construction téléologique, la visée n'est pourtant pas la même. Ici, le couple échoue à découvrir l'animal en eux puisque les hommes déguisés ne réussissent pas à « trouver le trou »⁴⁰⁵ et les femmes ressortent frustrées de cette aventure. Contrairement à l'opéra de Mozart, le dénouement ne se veut ni humaniste ni moralisateur mais semble bien plus, comme dans les vaudevilles de Feydeau ou de Labiche (qu'Elfriede Jelinek affectionne traduire⁴⁰⁶), satirique et pessimiste. A la fin de la pièce, les deux couples reviennent à leur point de départ sans avoir été éclairés par leur aventure. On peut donc y voir la critique d'une couche sociale qui s'ennuie et tente de se divertir sans succès dans l'adultère, rattrapé par leur carcan moral. Chez Jelinek, cette frustration est mise en lien avec la situation de l'homme postmoderne. A travers le caractère artificiel des personnages et de leurs émotions⁴⁰⁷, la comédie prend une autre fonction et tend par ces effets de distanciation à montrer comment l'homme et la femme sont victimes des images qu'ils absorbent au quotidien si bien qu'ils ne vivent plus leur vie comme réelle mais comme un film, à travers un filtre médial. *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* peut donc effectivement se ranger parmi les comédies satiriques, si ce n'est satyriques, tout du moins comporte-t-elle les signes extérieurs de ce genre car il n'est pas sûr que le rire provoqué par la pièce soit vraiment bon enfant mais celui-ci tiendrait bien plus du rictus nerveux et mal à l'aise, provoqué par la trop criante vérité mise à jour sous sa forme la plus vile et dans

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.285 : « Elfriede Jelineks Theatertexte [...] schöpfen jedoch aus den Traditionen des Komischen, um diese zu instrumentalisieren und um ein zeitgerechtes Verhältnis zwischen Theater und Gesellschaft herzustellen. »

⁴⁰⁵ *Raststätte oder Sie machens alle*, p.118: « CLAUDIA: Ein Tier auf dem Klo, das ist ungewöhnlich. Auch wenn es das Loch nicht gefunden hat. »

⁴⁰⁶ Notamment *Le Dindon* (*Der Gockel*, 1986) et *La Dame de chez Maxim* de Feydeau et *L'Affaire de la rue de Lourcine* (*Die Affaire Rue de Lourcine*, 1987) de Labiche.

⁴⁰⁷ *Raststätte*, p.113: « Beide Frauen schreien im Chor, als steckten sie im Spiess. Es muss aber nicht ängstlich, sondern komisch wirken. Also eine Art demonstratives Wehgeschrei. »

laquelle par conséquent le spectateur répugne à se reconnaître. *Aire de repos* semble néanmoins être la dernière pièce qui puisse se rattacher distinctement à un genre théâtral.

En 1999, Elfriede Jelinek publie *Ça ne fait rien (Macht nichts)*, un ensemble de trois pièces, avec pour sous-titre *Une petite trilogie de la mort (Eine kleine Trilogie des Todes)*. Mais si le terme « trilogie » désigne dans l'Antiquité grecque une réunion de trois pièces dramatiques représentées dans la même séance théâtrale et généralement liées entre elles par l'analogie plus ou moins étroite des sujets, la trilogie s'applique aujourd'hui à plusieurs types d'art. Elle évoque également la prise en compte de trois points de vue sur le même sujet, ici la mort. Néanmoins le sous-titre est abusif quand on considère l'assertion de l'auteur dans *Dans les Alpes* que tout ce qu'elle dit « tourne autour de la mort »⁴⁰⁸. Le sujet ne justifie pas forcément une cohérence entre les trois petites pièces *Reine des Aulnes (Erlkönigin)*, *Blanche-Neige (Schneewittchen)* et *Le Promeneur solitaire (Der Wanderer)*. Toutes trois présentent trois protagonistes morts, figures qui tiennent plus de la référence mythique que du personnage historique. Les personnages représentent différentes surfaces langagières qui ne donnent pas la même signification à la mort: la Reine des Aulnes la voit comme le début de l'hommage que lui rendra la postérité, la Cendrillon comme la sacrifice nécessaire à la vérité tandis que l'errant lui perçoit la mort comme la libération, la liberté rendue à l'œuvre, à la postérité. Par leur côté récitatif, ces pièces peuvent rappeler la forme antique du théâtre d'autant que Jelinek semblait déjà s'en rapprocher en écrivant une sorte de suite composée d'*Au Pays. Des Nuées*, de *Totenauberg* et d'*Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* comme pendant satyrique. Le souci, chez Jelinek, de regrouper ces pièces en cycle se fait par la suite plus encore grandement sentir avec la publication en 2003 de *La Jeune fille et la Mort I-V. Drame de princesses (Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen)* puis en 2002 avec *Dans les Alpes. Trois drames (In den Alpen. Drei Dramen)*. La notion de drame revient alors en force mais est-elle justifiée? Le drame se définit bien sûr tout simplement comme le synonyme de théâtre en tant que genre littéraire à différencier du roman et de la poésie. Mais si l'on exclut cette définition générale, il faut revenir plus avant sur le « drame » en tant que genre dramatique, genre tardif dans l'histoire du théâtre, qui n'apparaît qu'au XVIII^e siècle et se rattache d'emblée aux idéaux bourgeois. En effet, sa première forme en est le « drame bourgeois » que définit Beaumarchais, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, comme à mi-chemin entre la tragédie et la comédie. Pour Diderot, il s'agira d'écrire une « comédie sérieuse ou une tragédie domestique et bourgeoise ». Ce passage des genres

⁴⁰⁸ *In den Alpen*, p.240: « Es handelt ja immer alles vom Tod, was ich sage. »

classiques qu'étaient la comédie et la tragédie au genre « moderne » du drame s'explique pour les dramaturges de l'époque par le caractère obsolète des pièces classiques qui ne peuvent plus intéresser le spectateur moderne parce qu'elles manquent de naturel, de réalisme et que la mentalité générale a changé. Les tragédies peuplées de grands nobles ne concernent plus la majorité du public. Le mépris de la comédie classique, quant à lui, vient de ce que dans celles-ci l'on s'amuse de tout et que l'on perd ainsi de vue la vocation moralisatrice du théâtre. Les valeurs bourgeoises, de la classe sociale montante, ne correspondent plus à ceux de la noblesse d'antan. Les auteurs de drame se font donc l'écho de la montée en puissance de la bourgeoisie, le théâtre apparaissant comme un reflet sociologique. Ainsi, la montée du drame assoit-elle en même le pouvoir croissant de la classe bourgeoise. Dans le drame se reflètent ses attentes: sur scène, on présente des semblables et l'on traite de préoccupations qui touchent personnellement le spectateur. Diderot recommande donc un théâtre qui reproduise la vie, qui recherche le plus grand naturel et véhicule une morale bourgeoise qui incite à la vertu. Au centre de ce nouveau genre théâtral: l'homme et sa capacité à aller contre ou dans le courant de la morale. C'est également ce que cherche à montrer plus tardivement le drame romantique au XIX^{ème} siècle: en mélangeant les styles, en mêlant par exemple le grotesque au sublime, il cherche à exprimer l'être humain tout entier, sous toutes ses facettes. Une attention toute particulière est portée à tous les éléments pouvant contribuer à renforcer la couleur locale (décors et costumes surtout). Les drames prennent alors également une visée non plus seulement moralisatrice mais également politique, ils deviennent l'instrument discret de propagande d'idées. Au XX^{ème} siècle, le drame reste au service d'idéologies politiques ou philosophiques, qu'il soit engagé, symbolique ou épique, comme chez Bertolt Brecht. Néanmoins, une constante traverse toute l'évolution de l'histoire du drame: tout drame respecte une cohérence temporelle et de sens dans l'intrigue et l'action. Le drame se concentre autour de l'action sur scène qui sous-tend également le sens entier de la pièce.

Drame théâtral, drame médiatique, drame réel

Ces caractéristiques générales se retrouvent-elles dans les cycles de drames d'Elfriede Jelinek? Tout d'abord, il est tout à fait curieux de remarquer à quels traits principaux ces drames sont rapportés. Les titres même sonnent déjà comme une entorse faite à la conception habituelle du drame: l'auteur nous propose des *Drames de princesses* et dernièrement, avec *Ulrike Maria Stuart*, un *Drame de reines*. Alors que le drame fut justement la forme dramatique moderne qui permit la rupture avec la tragédie classique dans laquelle nous

étaient relatés les destins funestes de rois, princesses et reines, ces pièces entrechoquent les deux mondes théâtraux du classique et du moderne qui mettaient sur scène respectivement les intérêts de la noblesse et de la bourgeoisie. Elfriede Jelinek compte-t-elle donc représenter des nobles dans des situations non exceptionnelles, comme des individus à la morale bourgeoise qui ressembleraient à s'y méprendre au spectateur lambda? Peut-on dépeindre avec réalisme des personnages plus que fictifs, mythiques, et les ramener dans une réalité plus quotidienne, à moins que les princesses d'aujourd'hui ne soient devenues des femmes comme toutes les autres? C'est ce que semble suggérer l'auteur elle-même dans son essai *La Princesse des enfers (à la place d'un après-propos*⁴⁰⁹) dans lequel elle revient sur les obsèques de Lady Diana et le mythe qu'a engendré sa mort soudaine. Elle décrypte en ces termes la popularité de la Princesse Diana, image de la dame au grand cœur pour le peuple britannique:

Une princesse qui devient touchable et qui d'un côté a le droit de garder son statut de princesse, sinon elle n'intéresserait personne, car nous-mêmes ne sommes pas des princesses, et qui d'autre part a en quelque sorte déjà perdu ce statut, elle qui ne se dérobe plus et qui, dernière nouvelle, a même un bas-ventre.[...] Il y a ces photos de la salle de gym sur laquelle elle écarte les jambes, presque nue, entourée de ce film moulant de fibres modernes qui flattent sa silhouette, les photos où elle est en maillot de bain sur le yacht, l'enlacement puis la main de l'amant sur le dos du blazer foncé, prise par les caméras de sécurité juste avant le trajet mortel dans Le Tunnel [...]; et à tout cela correspond ensuite à l'enterrement le drapeau en haut du Buckingham Palace [...]. Cela signifie que tous les masques doivent tomber, parce que tout le monde veut savoir et a donc aussi le droit de savoir ce qui se cache en dessous, derrière tout ça..⁴¹⁰

Ce qui intéresse Elfriede Jelinek chez ces princesses d'aujourd'hui, c'est précisément ce mélange des genres qu'elles autorisent. En cela, elles deviennent des mythes triviaux : d'un côté sacralisées par leur statut social et leur non ressemblance au commun des mortels, elles sont d'autre part dégradées au rang d'humains par la presse à scandale et plus généralement

⁴⁰⁹ *Die Prinzessin der Unterwelt (statt eines Nachworts)* dans *Der Tod und Das Mädchen I-V*, p.145-153

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.151-152 : « Eine Prinzessin, die berührbar wird und ihren Prinzessinnenstatus einerseits behalten darf, sonst würde sie einen ja nicht interessieren, denn keine Prinzessinnen sind wir selber, andererseits aber diesen Status gewissermaßen auch schon verloren hat, da sie nicht mehr entrückt ist und neuerdings sogar einen Unterleib besitzt. [...] Da sind diese Fotos aus dem Fitnessstudio, mit gespreizten Beinen, beinahe nackt, von der hautengen Hülle moderner Fasern umschmeichelt, die Fotos im Badeanzug auf der Jacht, die Umarmung, dann die hand des Liebhabers auf dem Rücken des dunklen Blazers, aufgenommen von der Sicherheitskamera des Hotels knapp vor der Todesfahrt in Den Tunnel [...], und dem entspricht dann beim Begräbnis die Fahne auf Buckingham Palace [...]. Das heißt, dass alle Hüllen fallen müssen, weil jeder wissen will und daher auch wissen darf, was Darunter, dahinter ist. »

les médias de masse. L'obsession quasi voyeuriste que poursuivent les médias de s'approcher au plus près de la réalité produit ce genre de mythes qui cherchent en même temps à se rapprocher du fait divers, c'est-à-dire de l'événement du quotidien, certes inédit mais pas extraordinaire (entraînement en salle de gym, accident de voiture) tout en poursuivant l'idée du destin et du tragique (la mort subite de Diana, mort injustifiée, le sort qui s'abat subitement sur elle), provoquant ainsi chez les lecteurs et téléspectateurs un panel complet d'émotions, allant du mépris à l'admiration en passant par l'empathie. Ainsi se livre à nous un drame total, à même de nous procurer identification au tant que catharsis. Pour créer le mythe de Lady Di, les photos la dramatisent, tout comme elles le font pour sa mort: en cela, la princesse devient l'héroïne d'un drame, celui de sa vie (de son destin ?) vue par le filtre des tabloïds. Chez Jelinek, le mot « drame » dépasse donc largement celui strictement théâtral, terme d'ailleurs bourgeois, précisément à l'opposé duquel elle a basé sa dramaturgie. Un drame, aujourd'hui, n'a plus la même signification: selon le Petit Robert, il se définit également comme un événement ou une suite d'événements tragiques ou terribles. En journalisme, il correspond par extension à une catastrophe ou un crime causé. Et en cela, l'histoire de Lady Di est pleinement un drame, soit que l'aspect tragique, c'est-à-dire funeste mais aussi inéluctable et comme dû par une fatalité, soit souligné par le discours des médias, soit que l'événement même parle pour lui seul. A l'auteur donc de nous montrer comment on réussit, à partir d'un événement à en faire, justement, tout un drame.

Ces *Drames de princesses* et de reines ont, plus qu'une visée moralisatrice, un intérêt démythifiant. La distanciation s'opère d'emblée puisque, certes le drame en tant que genre dramatique est censé proposer des situations réalistes (tel que le fait par exemple la presse avec les photos dénudées de Lady Di dans sa salle de gym) mais les personnages principaux, eux, ne sont pas des héros du quotidien. Ensuite qui sont ces princesses et ces reines? Il s'agit, pour les princesses, de *Blanche-neige*, *La Belle au Bois Dormant*, *Rosemonde*, *Jackie* et dans *Le Mur* les écrivaines Sylvia (Plath) et Ingeborg (Bachmann). Trois d'entre elles sont des figures de princesses issues de la littérature, soit de contes (*Blanche-neige* et *La Belle au bois dormant*), soit d'autres œuvres dramatiques (*Rosemonde* réfère au drame romantique *Rosamunde, Fürstin von Zypern* – *Rosemonde, princesse de Chypre* de Helmina von Chézy, mis en musique par Franz Schubert). Ce sont donc des personnages mythiques et de rang social élevé, ce qui les éloigne considérablement des héroïnes habituelles du drame. *Jackie*, elle, appartient à la même catégorie de princesses d'aujourd'hui puisqu'elle fait référence à Jackie Kennedy, la femme du mythique président des Etats-Unis John Fitzgerald Kennedy, « première dame du pays », et se range donc dans la même catégorie « people » que les

membres d'une famille royale, d'autant qu'à l'instar du modèle monarchique, les Kennedy eux aussi ont obéi à un principe quasi dynastique en occupant les plus hautes fonctions au sein du gouvernement américain sur plusieurs générations. D'autre part, elle se rendit célèbre pour son bon goût en matière de mode et ses habits de « princesse » qui l'érigèrent au rang d'icône.

Il est plus étonnant de voir des écrivaines et poétesses (Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann et même Rosemonde qui n'est pas sans évoquer Rosamunde Pilcher alias Jane Fraser) tenir le rôle de princesses. Les trois femmes ont en commun de compter parmi les figures de proue de la littérature féministe de leur pays respectif (Etats-Unis, Autriche et Grande-Bretagne). En cela, elles ont contribué à la réflexion sur l'image de la femme comme princesse, c'est-à-dire l'image idéalisée de celle-ci, et proposé d'autres modèles féminins. On peut également y voir une critique discrète de la littérature féminine ou féministe considérée comme nombriliste et qui par cela élève au rang de mythe et de princesse l'ensemble des femmes.

Le point commun essentiel entre toutes ces héroïnes princières réside néanmoins dans autre chose que dans leur rang social ou leur profession. Toutes ont vécu un drame, une expérience traumatique en rapport avec la mort, même si passagère, particulière et spectaculaire. Blanche-neige et La Belle au Bois Dormant sont empoisonnées et vivent un sommeil proche de la mort jusqu'à l'arrivée de leur prince charmant qui viendra les ressusciter. Jackie Kennedy, décédée en 1994, survit à l'attentat mythique du 22 novembre 1963 perpétré à l'encontre de son mari. Ingeborg Bachmann meurt quant à elle brûlée vive dans sa chambre d'hôtel à Rome, en 1973: autour de sa mort règne un mystère, entre accident et suicide. Sylvia Plath se rendit célèbre avec son roman *The Bell Jar* (*La Cloche de détresse*), une œuvre quasi-autobiographique qui décrit en détail les circonstances de sa première dépression, au tout début de sa vie d'adulte. Quelques années plus tard, elle se suicide, son roman apparaissant alors comme la chronique d'un suicide annoncé. Toutes ces princesses sont mortes et ont frôlé de près la mort durant leur existence, de sorte que toutes les pièces se basent en fait sur la figure stylistique de la prosopopée. Et leur retour d'entre les morts est une entreprise démythifiante dans laquelle les princesses tentent d'expliquer les mystères de leur vivant. Telles des mortes-vivantes, elles reviennent pour élucider ce que cache leur mythe et ce qui font d'elle les héroïnes d'un drame et non d'une tragédie. Le but de ces drames sur leur drame est de mettre à jour le vrai parmi toutes les informations qui

composent le mythe trivial qui les entoure⁴¹¹. Ainsi *Blanche-Neige* se qualifie-t-elle de « chercheuse de vérité » post-mortem⁴¹². La *Belle au Bois Dormant* (ici symbole de l'Autriche) part elle aussi à la recherche de la véritable identité de son prince (Jörg Haider):

Vous vous appelez juste prince ou êtes-vous celui-ci? C'est idiot. C'est forcément vous, voir ci-dessus, sinon je dormirais encore. Qui êtes-vous réellement? Quel pays pensez-vous gouverner? [...] ⁴¹³ Est-il possible que vous soyez vous? Est-il possible que je sois moi? Est-il possible que vous vous adressiez à moi?⁴¹⁴ [...] Vous avez enfilé un costume. Je vous ai observé attentivement. L'avez-vous fait vous-même pour devenir un autre? Ou pour être encore plus celui que vous êtes, donc pour souligner votre individualité? [...] vous êtes un animal, Monsieur le Prince! ⁴¹⁵

Rosamunde, écrivaine et héroïne romantique, revient comme l'image mythique de l'écrivaine féministe (la caricature de Jelinek elle-même) pour tenter de tuer son père (et ses pairs) et enfin trouver sa voie et sa voix, c'est-à-dire sa véritable identité:

Je suis toutes. Moi, bienheureuse femme à succès. Moi féministe fondamentale et célibataire par conviction. [...] J'exige enfin que les femmes prennent de plus en plus le droit de vivre leur sexualité. J'exige enfin que les femmes prennent enfin le droit de vivre.⁴¹⁶ [...] Ma voix. Ma voix. Ma voix. Ma voix. Ne dit rien.⁴¹⁷

Le fantôme de Jackie lui aussi cherche à comprendre ce qu'elle représentait de son vivant, ce que signifiait son image médiatique. Elle cherche à découvrir ce qui constitue son être: soit que sa vie ait servi comme vie de substitution pour des milliers de téléspectateurs⁴¹⁸, soit que

⁴¹¹ Christine Lecerf, *Elfriede Jelinek. L'entretien*, Seuil/France culture, Paris, 2007, p.59-60 : « EJ : [...] Regardez Ingeborg Bachmann brûlée dans une chemise de nuit en nylon ! Regardez Sylvia Plath la tête dans la gazinière ! J'ai d'ailleurs écrit sur elles une série de « drames de princesses » (*Prinzessinendramen*). »

⁴¹² *Ibid.*, p.9: « Seither bin ich Wahrheitssucherin ».

⁴¹³ *Ibid.*, p.28: « Heißen Sie nur Prinz oder sind Sie es? Blödsinn. Sie müssen es sein, siehe oben, sonst schlief ich ja noch. Aber wer sind Sie eigentlich? Welches Land gedenken Sie zu regieren? »

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.30: « Kann es sein, dass Sie Sie sind? Kann es sein, dass ich ich bin? Kann es sein, dass Sie mich meinen? »

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.36: « Sie haben sich ein Kostüm angezogen. Ich habe Sie genau beobachtet. Haben Sie das eigens gemacht, um ein anderer zu werden? Oder um noch mehr der zu sein, der Sie sind, also um Ihre Individualität zu betonen? »

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.54: „Ich bin alle. Ich selige Erfolgsfrau. Ich fundamentalfeministischer Single aus Überzeugung. [...] Ich fordere endgültig, dass Frauen sich mehr und mehr das Recht nehmen, ihre Sexualität zu leben. Ich fordere endgültig, dass Frauen sich das Recht nehmen, endgültig zu leben.“

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.61 : « Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts. »

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.68: „Die Menschen brauchen diese Empfindungen, weil sie sie nicht haben, aber trotzdem kennen. Sie werden ihnen andauernd beschrieben, in den Räuschen der bunten Blätter, im Rauschen des eigenen Verkehrs, und das ist der ungefährlichste, den es gibt, außer man steht sich selbst im Weg. Ihre Eltern können sterben, ihre Kinder können sterben, ihre Hunde können sterben, doch wenn wir sterben, dann werfen sie alle ihre eigenen Gelegenheiten dazu wie Steine auf einen Haufen, heben die Schnauzen und heulen. Sie sind nicht

son existence ne dépasse point son image même, qu'elle n'ait été qu'enveloppe, que vêtements sans contenu réel, chacun lui attribuant ainsi le contenu qu'il veut⁴¹⁹.

Quant aux héroïnes du *Mur* (pièce qui porte le même nom que le roman féministe de Marlen Haushofer et indique ainsi la thématique), Sylvia et Inge, elles aussi cherchent à se définir, à comprendre ce qu'elles sont:

Comment s'y prendre pour mesurer à l'aide de son mètre à déterminer les expériences humaines, pour savoir si l'homme est humain, non, si la femme est humaine, non, plutôt l'homme. Non. Finalement non. L'homme est tout simplement inhumain. La femme au contraire est humaine. Elle est la seule de nature humaine.⁴²⁰

L'une des deux écrivaines qui ne peuvent être distinguées car « elles représentent beaucoup de personnes »⁴²¹ tente de préciser l'origine du point de vue pour plus d'objectivité et plus de vérité:

Tu fais tout ça uniquement pour élever ta définition en tant que femme écrivant au-dessus de celles des autres femmes. Ce que tu préfères, c'est t'élever au-dessus des femmes qui se définissent exclusivement par leur beauté. Là évidemment, tu es exclue. Il est à exclure que tu fasses partie de celles-ci. Nous sommes pourtant toutes destinées, définies par la beauté mais toutes ne suivent pas cette définition.⁴²²

Aussi la quête de vérité s'associe-t-elle essentiellement à la recherche d'une définition de la princesse, représentante de la femme, fantasme et stéréotype collectifs. C'est d'ailleurs également à la recherche de cette définition que partent ceux qui pleurent la Princesse Diana. Cette quête de vérité comme réflexion sur le drame passé correspond cependant strictement aux attentes habituelles du drame comme genre dramatique. Car la seule vérité que nous

imstande, auf der Stelle zu treten, und noch weniger sind sie imstande, uns zu treten. Sie wollen lieber zu uns treten und sein wie wir. Und was sie selber nicht sind, das wollen sie unbedingt beschrieben bekommen, aber als etwas Bekanntes, sonst würden sie es nicht verstehen. Wozu dann überhaupt? Sollen wir für sie leben? »

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.98: «Ich bin, wie soll ich sagen: solide. Ich bin mein eigenes Möbelstück. Ich überdauere anders, weil ich aus Fleisch und Blut bin und gleichzeitig auch wieder nicht. Ich bin aus dem und dem Kleid, Mantel, Freizeitlook, meist Hosen, gemacht. Ich bin Kleidung. Ich bin diverse Formvarianten von Kleidung. Ja. Das Licht braucht man auch dazu, man braucht es, damit man mich in meiner Kleidung sieht und die Details der Kleidung erkennen kann.»

⁴²⁰ *Ibid.*, p.112: „Wie soll man da mit seinem Wesensbestimmungsmeter der menschlichen Erkenntnisse ermessen, ob der Mann menschlich ist, nein, ob die Frau menschlich ist, nein, doch eher der Mann. Nein. Doch nicht. Der Mann ist einfach unmenschlich. Die Frau dagegen ist menschlich. Sie ist das einzig Menschliche. »

⁴²¹ *Ibid.*, p.103: « [D]ie Absätze deuten nur Absätze im Sprechen an, sie dienen nicht der Unterscheidung in die beiden Personen Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere. »

⁴²² *Ibid.*, p.115: „Du machst das alles doch nur, um deine Bestimmung als schreibende Frau über die der andren bestimmten Frauen herauszuheben. Am liebsten überhebst du dich an den ausschließlich zur Schönheit bestimmten Frauen. Da bist du natürlich ausgeschlossen. Ausgeschlossen, daß du zu denen gehörst. Das sind wir doch alle, zur Schönheit bestimmt, aber nicht jede folgt ihrer Bestimmung.“

soyons en mesure de chercher ou plutôt de comprendre, c'est celle qui reste en adéquation avec nous-mêmes, afin que le processus d'identification se déclenche, que l'empathie vienne, de sorte à ce que nous devenions, nous (télé)spectateurs, des princes et des princesses ou, à l'inverse, que les princesses deviennent des personnes lambda. Aussi Elfriede Jelinek clôt-elle son cycle de *Drames de Princesses* par ces mots:

Et nous ne pouvons tolérer comme vérité que celle qui est en accord avec nous-mêmes. Ainsi devenons-nous des princesses, comme l'a dit le haut dignitaire de l'Eglise au mariage de Charles et Di (ce jour-là nous pouvions soi-disant tous être des princes et des princesses, tout du moins les uns envers les autres, si ce n'est pour d'autres), car nous avons reçu les images de celle-ci comme un modèle, cependant comme une personne qui se cache toujours derrière elle-même plus nous la tenons en haute estime pour mieux étudier qui nous aimerions nous-mêmes être.⁴²³

Le drame garde donc un même objectif, définir l'être humain, mais celui-ci se révèle être biaisé car nous ne recherchons jamais autre chose que ce qui reste en adéquation avec notre mode de pensée. Tel est ainsi le drame également de l'auteur qui se miroite dans les différentes princesses sans pour autant jamais réussir à se définir de manière satisfaisante.

Qu'apporte alors de plus la figure de la reine qui apparaît dans le « drame de reines » (*Königinnendrama*) avec comme héroïne: *Ulrike Maria Stuart*? Croisement entre la fondatrice du groupe terroriste de la Rote Armee Fraktion, Ulrike Meinhof, et la reine écossaise, également héroïne du drame éponyme de Friedrich Schiller, Maria Stuart, le personnage principal est une construction hybride, tantôt représentée dans la pièce par trois hommes déguisés représentant la trinité Ulrike Meinhof, la Sainte-Marie et Marie Stuart, tantôt par des voix enregistrées d'Elfriede Jelinek ou de Marlene Steeruwitz illustrées sur scène par deux vagins géants expressionnistes en plastique, parodiant ainsi Samuel Beckett et son *Pas moi. Pièce en un acte pour une bouche*⁴²⁴. Si le concept de princesse comportait quelque chose de naïf, de kitsch et d'innocent, la reine, elle, est cette femme lucide, cette femme de pouvoir qui agit. Ulrike Meinhof et Maria Stuart vivent toutes les deux également un « drame » au sens journalistique, interprété comme une tragédie pour Schiller. Ulrike

⁴²³ *Ibid.*, *Die Prinzessin in der Unterwelt*, p.153: „Und wir können nur als Wahrheit dulden, was in Übereinstimmung mit uns ist. So werden wir Prinzessinnen, wie der hohe geistliche Würdenträger bei der Hochzeit von Charles und Di gesagt hat (an diesem Tage konnten wir alle angeblich, zumindest füreinander, wenn schon für keinen sonst, Prinzen und Prinzessinnen sein), da wir die Bilder von dieser einen als Vorlage bekommen haben, aber als eine, die uns immer nur hinter sich verbirgt, je mehr wir sie hochhalten, um genauer zu studieren, wer wir selbst gerne sein würden.“

⁴²⁴ Samuel Beckett, *Pas Moi. Pièce en un acte pour une bouche*, Editions de Minuit, Paris, 1975, 24 p.

Meinhof, condamnée à huit ans de prison pour ses actes terroristes, est retrouvée pendue dans sa cellule deux ans après son incarcération. Néanmoins la thèse du suicide ne convainc pas tout le monde, ce qui crée un débat dans la presse, à l'instar des autres personnages dramatiques de Jelinek (Bachmann, Lady Di, Marilyn Monroe et John Fitzgerald Kennedy sur lesquels revient Jackie) à la mort mystérieuse. Marie Stuart, Reine d'Ecosse, quant à elle, fut condamnée à mort par la Reine d'Angleterre Elisabeth I, suspectée d'avoir fomenté des complots en vue de l'assassinat de la Reine Elisabeth. Néanmoins, un débat des historiens demeure pour savoir si Marie Stuart n'aurait pas plutôt été victime d'une machination mise en place par ses ennemis. Dans le drame de Schiller, la reine Elisabeth Ière se voit contrainte de condamner à mort Maria Stuart suite à une tentative de meurtre perpétrée par un prétendant de la Reine d'Ecosse. Le drame de Schiller ne condamne pas non plus Maria Stuart comme coupable de crimes contre Elisabeth. Ce sont donc là des destins qui se manifestent, avec une certaine idée de fatalité. A la différence des princesses, ces femmes sont issues des femmes qui se retrouvent face aux conséquences de leurs actes passés. Ici, « le conflit entre Maria Stuart et la reine Elisabeth, au cœur de la tragédie de Schiller, y est transformée en rivalité entre Ulrike Meinhof et Gudrun Ensslin, figures de proue de la Fraction Armée Rouge »⁴²⁵. La reine est une figure agissante et responsable, qui a conscience de ce qui se passe. Elle représente la maturité et l'achèvement. D'ailleurs, en ce sens, il n'est pas étonnant qu'Elfriede Jelinek ait déclaré que cette pièce serait sa toute dernière, comme son testament dramatique dans lequel le drame prend fin puisque les actrices sont responsables, du moins en grande partie, du destin qu'elles subissent.

Si dans les *Drames de princesses* et *Ulrike Maria Stuart* se trame le drame de l'humanité à travers des personnages hybrides autour desquels tourne le sens de chaque pièce, il en va tout autrement dans la trilogie *Dans les Alpes. Trois drames*, qui se compose des pièces *Dans les Alpes*, *La Jeune fille et la Mort III (Rosemonde)* et *L'Oeuvre*. Il faut tout d'abord sans doute considérer *Rosemonde (Rosamunde)* comme un intermède entre les deux autres pièces. *Rosemonde* propose une pause réflexive sur le statut de l'auteur elle-même⁴²⁶ mais ne se relie pas directement de manière thématique aux deux autres pièces, si ce n'est par la métaphore de l'eau et du barrage qui rappelle le barrage de Kaprun, sujet principal de *L'Oeuvre*. Tout

⁴²⁵ Catherine Mazellier-Grünbeck, *Le théâtre d'Elfriede Jelinek : de la maison de poupée à la tour de Babel*, p.93

⁴²⁶ *In den Alpen. Drei Dramen, Nachbemerkung*, p.256-257: „In diesem Dramolett [...] versuche ich, meine Existenz als Schriftstellerin irgendwie zu fassen. Eine Prinzessin, die fern in der Einöde lebt, sich daher leicht über alles erheben kann, alles beurteilen kann, sich in Grandiositätsphantasien ergeht in ihrem eigenen Schreiben, das sie jeder Beurteilung zu entziehen sucht, denn jede Beurteilung ist eine narzisstische Kränkung, und die dann irgendwie überlebt.“

comme dans la dernière pièce dans laquelle le « personnage » de l'auteur compare son écriture à un flot continu qu'il serait souhaitable d'endiguer⁴²⁷, filant ainsi la métaphore du barrage, l'eau représentant le texte théâtral, les digues, le travail du metteur en scène qui réaménage le texte pour la scène, Rosemonde elle aussi utilise reprend l'eau comme symbole de l'écriture:

Ca me fait vraiment de la peine qu'on se moque de moi uniquement parce que je m'agrippe à cette masse d'eau qui ne veut que m'emporter, toutes les fleurs vacillent, aucune pierre ne me demande pourquoi. Je veux le dire au ruisseau, que j'aimerais bien le savoir. Oui, c'est ainsi que moi, je l'ai appris, avec des pneus complètement lisses, et maintenant cet accident inéluctable, c'est tout ce que j'ai mérité. N'importe qui l'aurait tout de suite vu, que cette eau n'attendait qu'une chose: me tuer? Il n'y avait une fois de plus que moi pour être aveugle. ⁴²⁸

Les deux autres pièces, en revanche, se relient à travers une thématique claire: Kaprun comme lieu mythique. Si la première pièce *Dans les Alpes* traite plus particulièrement de l'accident de téléphérique qui a eu lieu en 2000 à Kaprun, *L'Oeuvre*, elle, se focalise autour de la construction du barrage de Kaprun, commencée sous le régime nazi, et qui fit l'objet d'une véritable mythification par les médias⁴²⁹. Aussi ces drames s'articulent-ils autour d'une dialectique entre catastrophe et construction⁴³⁰. L'aspect dramatique de ces textes théâtraux est de la même teneur que celui des *Drames de princesses*. Les véritables drames résident dans les événements réels, les « drames » au sens journalistique, auxquels ils se réfèrent. Dans *Dans les Alpes*, c'est le grave accident de téléphérique survenu en 2000, faisant 155 morts. La catastrophe (non)-naturelle est en elle-même un événement terrible sans pour autant être forcément tragique (c'est-à-dire dépendant d'une fatalité). Pourtant c'est effectivement une force supérieure et devenue incontrôlable qui se trouve à l'origine de cette

⁴²⁷ *In den Alpen. Drei Dramen, Das Werk*, p.169-171: „Ich schalte mich ein, hoffe, einer schaltet mich wieder aus, man soll schliesslich Strom sparen [...].Ich habe recht, und Sie nicht. Nur habe ich die Verkehrsampel nicht dazu erfunden. Ich melde mich ja nur, weil das Geschriebene hier leider uferlos wird, und ich schwimme so schlecht. „

⁴²⁸ *In den Alpen, Der Tod und das Mädchen* III, p.72: „Das tut mir jetzt aber leid, daß meiner gespottet wird, nur weil ich mich an diese Wassermasse klammere, die mich nur hineinziehen will, da wankt ja jede Blume, da fragt mich gar kein Stern. Dem Bächlein will ichs sagen, daß ichs erfür so gern. Ja, genau so habe ichs persönlich erfahren, mit völlig abgefahrenen Reifen, und jetzt dieser schwere, vollkommen unvermeidliche Unfall, geschieht mir ganz Recht. Jeder hätte das sofort gesehen, daß dieses Wasser nur drauf gewartet hat, mich umzubringen. Nur ich war wieder einmal blind. »

⁴²⁹ Christian Klein, „Ich habe das endlose Bedürfnis, die Erde abzukratzen und den Untergrund blosszulegen.“ *Jelineks Konfrontation mit der österreichischen politischen Vergangenheit in Das Werk in in Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, éd. par Gérard Thiériot, 2007, p.56-58

⁴³⁰ *In den Alpen, Nachbemerking*, p. 253: „Die Trilogie „In den Alpen“ [...] handelt von Katastrophen und dem Gegenteil von Katastrophen, dem Bau, dem Aufbau.“

catastrophe technique: le progrès technique qui fait apparaître l'accident comme une fatalité. C'est ce qu'explique Elfriede Jelinek en s'appuyant sur les théories de Paul Virilio:

Selon Virilio, il y a un lien étroit entre le bénéfique du progrès technique et l'aspect funeste de l'accident. [...] Il va falloir s'habituer au fait que la technique a dissout la fatalité antique, le destin et qu'ainsi ses produits, aussi énormes, solides et « éternels » qu'ils soient, soient à leur tour vidés de leur substance. Le barrage était leur destin, pourrait-on dire.⁴³¹

D'autre part, la médiatisation du deuil des proches des victimes, des recherches des sauveteurs et de la recherche frénétique d'une « explication » à la défaillance technique de l'appareil qui rend fatal l'accident, donne une dimension dramatique, c'est-à-dire transforme et retrace l'événement en un ensemble de situations dans lequel le (télé)spectateur puisse s'identifier et vivre ou revivre avec les personnes filmées l'histoire de l'accident. Et la pièce n'est effectivement rien d'autre qu'un drame sur ce drame, sur cette médiatisation de l'événement. Ainsi reviennent s'exprimer les fantômes de « l'enfant » qui regarde et analyse avec distance l'utilisation que la télévision fait de sa mort dans le téléphérique:

Et maintenant tout le monde veut laisser quelque chose en ma mémoire, que ce soit une bougie ou mon nom que l'on crie. Voilà bien une fuite paresseuse dans laquelle ils se déchargent, avant ils l'ont déjà remontré à la télévision. En somme, un tel événement ne se produit pas si souvent, c'est la meilleure publicité qu'on puisse imaginer, en prime-time. Des flashs en direct, comme des coins d'herbe entre les rochers de séries-téles familiales et les talk-shows.⁴³²

La mort de l'enfant est littéralement dramatisée de manière larmoyante dans différentes scènes afin que le spectateur, tout comme dans un drame, puisse s'identifier à l'action dans son écran et ressentir pitié et compassion devant ce qu'il voit, sans pour autant percevoir pleinement qu'il s'agit là de faits réels puisque, noyés parmi d'autres divertissements fictionnels ou partiellement fictionnels, ces flashs-infos en direct perdent leur caractère

⁴³¹ Livret de *Das Werk*, Akademietheater 2003, correspondance e-mail entre Joachim Lux et Elfriede Jelinek, p.16: „Nach Virilio hängt das Gute des technischen Fortschritts und das Verhängnisvolle des Unfalls eng zusammen. [...] Man wird sich daran gewöhnen, dass die Technik das antike Fatum, das Schicksal abgelöst hat und ihre Produkte, wie riesig, schwer und „für die Ewigkeit gemacht“ sie auch sein mögen, damit sozusagen wieder entstofflicht sind. Der Staudamm war ihr Schicksal, könnte man sagen.“

⁴³² *In den Alpen*, p.10-11: „Jeder will auf einmal etwas an mir hinterlassen, und wäre es eine Kerze oder mein aufgerufener Name. Eine faule Ausflucht ist das, wo sie sich abladen, vorhin haben sie es schon wieder im Fernsehen gezeigt. So ein Ereignis ereignet sich schließlich nicht oft, das ist beste Werbung, zur Hauptsendezeit. Live-Einschaltungen, wie kleine Grasflecken zwischen den Felsen der Familienserien und Talkshows: der Fluchtraum, nein, der Abschwingraum hinter dem Ziel, das ich nun nie mehr erreichen werde.“

informatif pour faire passer en priorité la dimension émotionnelle de ce qui est relaté. De même pour d'autres drames médiatiques évoqués dans la pièce: la mort en direct devant les caméras alors qu'elle termine son parcours de slalom ou encore l'accident et la jambe cassée du champion de ski Hermann Maier. Les différents personnages reviennent sur le processus de dramatisation qu'opèrent les médias sur ces événements terribles, de sorte que paradoxalement *In den Alpen* traite finalement bien de construction (de drames) par la déconstruction de ceux-ci. Le drame, par son origine médiatique, est alors obligé de prendre une autre forme.

Dans cette pièce, la commercialisation des Alpes par l'Autriche joue un des rôles, les autres rôles sont endossés par les lois de la branche touristique et de l'industrie du tourisme. Dans ce contexte, ces rôles ont une influence fatale comme le faisait le destin autrefois. Ils n'ont pas d'influence linéaire mais ils rendent possible un crime qui consiste à laisser brûler 155 personnes dans un téléphérique en un laps de temps très court. Une langue qui prend en compte de tels rapports de cause à effet ne peut créer des rôles pour des personnages qui se présenteraient comme des personnes psychologiques. Il lui faut briser l'unité fictive du personnage et exiger que les personnages choisissent une parole en dépit de la fiction, qui tienne compte de la violence de tels rapports.⁴³³

A l'inverse, dans *L'Oeuvre*, si la pièce semble en surface parler de construction (celle du grand barrage de Kaprun), en profondeur c'est plutôt la destruction qui règne dans ce drame. En effet, le discours des Hänsel et Tretel revient sur le mythe trivial de Kaprun qui a fait l'objet d'une glorification de valeurs telles que la patrie, le travail sain des autochtones, par les médias. Ceux-ci n'ont nullement cherché à présenter Kaprun et son barrage comme un drame mais bien plutôt comme une image idyllique et un modèle autrichien. Tout au long de la pièce, les personnages diront justement ce qui se dissimule derrière ce mythe trivial et il s'agit là précisément d'un drame: la construction du barrage de Kaprun a été commencée durant la Deuxième Guerre Mondiale sous le commandement des nazis. Ceux-ci ont utilisé et tué à la tâche plusieurs milliers de travailleurs forcés puis de déportés pendant plusieurs années. La construction se base donc en réalité sur la destruction. Et tandis que les médias

⁴³³ Ulrike Hass, *Elfriede Jelinek in Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, 2006, p.22-23: „In diesem Stück spielt Österreichs Vermarktung der Alpen eine Rolle, weitere Rollen werden von den Gesetzen der Tourismusbranche und der Fremdenverkehrsindustrie übernommen. In ihrem Zusammenhang wirken diese Rollen verhängnisvoll wie früher das Schicksal. Sie wirken nicht linear darauf hin, aber sie ermöglichen ein Verbrechen, das 155 Menschen in einer Gletscherbahn innerhalb kürzester Zeit verbrennen lässt. Eine Sprache, die derartige Zusammenhänge in Betracht zieht, kann keine Rollen entwerfen für Figuren, die wie Charaktere daherkommen. Sie muss die fiktive Einheit der Figur aufbrechen und verlangen, dass sich die Figuren zu Ungunsten der Fiktion für ein Sprechen entscheiden, das der Gewalt des Zusammenhangs Rechnung trägt.“

dramatisent exagérément certains événements, les vrais drames, plus compromettants sont eux soigneusement tus. Drame, *L'Oeuvre* le reste en tant que pièce de théâtre mais ne fait plus que présenter de manière ironique et distancée des « avatars du drame », comme l'explique Gérard Thiériot dans son essai *Elfriede Jelinek et les avatars du drame. In den Alpen et Das Werk* ⁴³⁴. Reprenant la définition d'Aristote dans sa *Poétique*, il envisage le drame comme ce qui:

dit les tourments, les errements de l'homme, mais, dans le même temps, montre qu'une volonté supérieure, d'essence divine, est là, qui juge, punit ou récompense, permettant au héros, et avec lui au spectateur, de se purger du mal qui le tire vers le bas, de s'élever vers la compréhension du bien et du nécessaire. ⁴³⁵

Dans les drames jelinekiens, la force supérieure n'est plus d'origine divine et n'exprime plus non plus une volonté qui nous dépasse. Ici, la technique tout comme le terrorisme (le 11 septembre étant sans cesse comparé et assimilé à la catastrophe technique du téléphérique de Kaprun) sont présentés dans les médias comme des forces aveugles et amORAles qui frappent au hasard, témoignant de l'absurdité du monde, tandis que la lecture de Jelinek sous-tend l'idée de la punition de l'hybris de l'homme par la technique en qualifiant ces événements de catastrophes et de destins. Des tragédies triviales donc, dans lesquelles subsiste encore l'envie chez l'auteur de « s'élever vers la compréhension du bien et du nécessaire ». Pour Gérard Thiériot, cette survie du drame comme « instance morale » passe par l'écriture des textes théâtraux. En effet, les différentes voix, par de nombreux effets de distanciation⁴³⁶, parviennent à déconstruire les mythes autour des Alpes et plus particulièrement autour de Kaprun. Les textes théâtraux de Jelinek continuent de dénoncer, orienter le spectateur vers ce qu'il doit renier, comprendre et tenter de changer. Aussi Gérard Thiériot conclut-il:

Ce qui caractérise Jelinek [...] c'est qu'il y a chez elle ce moi qui remémore, relate, commente, pour ensuite condamner et exhorter, instance encore debout même si chancelante.

437

⁴³⁴ Gérard Thiériot, *Elfriede Jelinek et les avatars du drame. In den Alpen et Das Werk* in THIERIOT, Gérard (collectif), *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Interlangues, Toulouse PU Le Mirail, Toulouse, 2006, p.133-154

⁴³⁵ *Ibid.*, p.133-134

⁴³⁶ Décalage entre paroles et gestes, utilisation de l'écran vidéo pour faire défiler des chiffres accablants, répétition à l'identique des dires de la télévision sur scène pour mieux en démythifier le contenu, commentaire de la surmédiatisation de l'accident du Kitzsteinhorn personnages stéréotypes, phrases ouvertement antisémites dans la bouche de ceux qui symbolisent l'Autriche bien-pensante (l'enfant dans *In den Alpen*, les Peter dans *Das Werk*).

⁴³⁷ *Ibid.*, p.153

L'instance est effectivement chancelante tant les figures de l'auteur, notamment dans *dans Werk*, restent hésitantes et renoncent à leur autorité. Dans les didascalies, l'auteur semble avoir complètement abdiqué. Aussi peut-on lire au début du texte:

Les Peter [...] se partagent le texte suivant. Il est connu depuis le temps que je me fiche de la manière dont ils s'y prendront. ⁴³⁸

Puis au début de l'épilogue, c'est le désœuvrement de l'auteur :

Je m'en fiche pas mal. Mais il m'a fallu du temps pour que je m'en fiche. Car enfin j'ai raté le début, je me fous pas mal de la fin, et ce qu'il y a entre n'est guère réjouissant, j'en ai peur. ⁴³⁹

D'autre part, le „personnage“ même de l'auteur semble se perdre dans sa création dramatique et lance un appel au secours, une bouteille lancée à la mer:

Je m'allume, espérant que quelqu'un va me rééteindre, après tout il faut économiser le courant. ⁴⁴⁰

Je me permets d'intervenir parce qu'à présent ce que j'ai écrit se répand malheureusement à tout va et je sais si mal nager. ⁴⁴¹

L'auteur n'apparaît donc plus comme cette autorité supérieure digne de confiance dont le message qu'il transmet représenterait la voie à suivre. Le drame est donc fragilisé à sa base même.

Enfin, les deux pièces *Bambiland* et *Babel* ne revendiquent pas le titre de drame mais simplement de « textes de théâtre » comme l'indique l'édition allemande ⁴⁴². La dimension textuelle prend donc le pas sur l'aspect dramatique, interprétation confirmée par la méprise de l'édition française de *Bambiland* qui qualifie en couverture le texte de « roman » ⁴⁴³, malentendu ensuite rapidement dissipé dans la préface de Dieter Hornig. Cette erreur de

⁴³⁸ *Das Werk*, p.91: « Die Peter [...] teilen sich den folgenden Text untereinander auf. Wie sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal. »

⁴³⁹ *Ibid.*, p.240: „Das ist mir so was von egal. Aber das hat immer lang gedauert, bis es mir egal war. Schliesslich hab ich den Anfang verpasst, das Ende ist mir wurscht, und das Dazwischen ist auch nicht sehr lustig, fürchte ich.“

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.169: « Ich schalte mich ein, hoffe, einer schaltet mich wieder aus, man soll schliesslich Strom sparen. »

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.171: „Ich melde mich ja nur, weil das Geschriebene hier uferlos geworden ist, und ich schwimme so schlecht.“

⁴⁴² Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Rowohlt, 2004, p.3: *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*

⁴⁴³ Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Editions Jacqueline Chambon, 2006, traduit de l'allemand par Patrick Démerin

catégorisation est d'ailleurs loin d'être anodine. En effet, les textes de théâtre d'Elfriede Jelinek relèvent par bien des aspects bien plus du genre épique que du genre dramatique. Il est en outre significatif que la toute première pièce de Jelinek, *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari ou soutiens des sociétés*, s'inspire de deux drames d'Henrik Ibsen. Comme l'explique Peter Szondi dans son livre *Theorie des modernen Dramas* ⁴⁴⁴, Henrik Ibsen, instigateur du drame moderne ouvre la voie vers le théâtre épique. En effet, dans ses drames, l'essentiel de l'action déterminante se déroule avant le lever du rideau, de sorte que la pièce se constitue essentiellement de la narration des événements passés et de la représentation des conséquences de ceux-ci. Aussi les pièces sont-elles bien plus des épilogues que véritablement des drames basés sur une tension dramatique, autour de l'action. De même, chez Jelinek, les personnages n'agissent pas mais ils parlent et se constituent uniquement de ce qu'ils disent. Dans *Bambiland* et *Babel*, ils parlent longuement, seuls et sans agir : c'est-à-dire qu'ils racontent, expliquent et commentent. Ces fonctions relèvent précisément du genre épique et non dramatique. La narration et le commentaire s'opposent à l'action et la représentation. Cependant, cette prépondérance du narratif ne suffit pas à qualifier les textes théâtraux de roman. En effet, l'utilisation d'un narrateur comme personnage théâtral n'est pas une première dans l'histoire du théâtre: dans le théâtre grec particulièrement, la figure du chœur tient ce rôle. Il commente les actions, apporte les nouvelles, explique et analyse les sentiments des uns et des autres. En effet, le chœur est chez Jelinek un personnage récurrent, voire le personnage s'il en est, car chaque personnage ne représente pas un individu mais un ensemble de voix, un chœur polyphonique. Aussi *Bambiland* se structure-t-il en une succession de paragraphes qui exprime différentes voix venues pour narrer et expliquer selon leur logique. C'est donc bien plutôt un « nous » qu'un « je » qui s'exprime. Raconter et commenter plutôt que représenter est une forme de théâtre qu'avait déjà théorisée Bertolt Brecht sous le nom de « théâtre épique ». Pour Brecht, en ne basant pas les pièces sur l'intrigue, on empêche le processus d'identification et l'on met le public dans une pose réflexive et analytique et non plus passive, si bien que l'histoire narrée sur scène sert plus clairement des buts argumentatifs. Elfriede Jelinek, elle, dépasse Brecht en ne visant plus seulement la déconstruction du drame fictif comme garant de la morale bourgeoise mais en démythifiant des faits réels ou plutôt la médiatisation de ceux-ci, ici de la guerre en Irak. Son texte théâtral apparaît donc comme le commentaire du commentaire médiatique de la guerre dramatisée, s'attaquant non plus au drame comme garant du système bourgeois mais aux

⁴⁴⁴ SZONDI, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, 169 p.

médias, plus grande puissance de théâtralisation des événements, comme garante du système dominant, de cet « axe du bien ».

D'autre part, l'absence totale de didascalies valables (mise à part la proposition initiale de Jelinek du port du calot paternel⁴⁴⁵) suppose que le texte théâtral n'est que le matériau brut et un des éléments qui permettra la construction par un metteur en scène d'un spectacle théâtral. Ici, la pièce *Babel* est à l'intention de Christoph Schlingensief (comme le précise Dieter Hornig dans sa préface⁴⁴⁶), artiste et metteur en scène des médias. Le metteur en scène dispose alors d'une multitude de techniques scéniques comme le film, la projection de diapositives, la diffusion de musique pour illustrer, expliquer la scène. Comme l'indique Emmanuel Béhague, Erwin Piscator qualifiait précisément des effets multi-médiaux de « moyens épiques »⁴⁴⁷, des moyens de mieux raconter la pièce qui en l'occurrence privilégie déjà la forme narrative. En cela, chez Jelinek, il est multiples question de théâtre « épique » qui supplante le théâtre « dramatique ».

Elfriede Jelinek, dans ses pièces de théâtre à partir d'*Au Pays. Des Nuées*, joue autour des catégories littéraires et dramatiques en instaurant une distanciation ironique par rapport à ces genres. Une seule constante reste, c'est un certain retour à la tragédie antique et ses notions de fatalité, de destin et d'arbitraire dans laquelle les « personnages », privés de leur indépendance et de pouvoir d'action sur leur vie face à ces forces supérieures, sont réduits tels les chœurs antiques à répéter, commenter et analyser sans répit des faits passés sur lesquels ils n'ont plus le pouvoir d'agir mais qu'il peuvent encore parvenir à comprendre. Ce sont ici des tragédies triviales que nous présente Jelinek, puisqu'aux volontés divines ont fait place la puissance aveugle de ceux qui gouvernent notre monde, la technique et les médias; tragédies trivialisées puisque les personnages n'ont plus aucune grandeur ni crédibilité, ils sont des symboles caricaturaux, des amalgames d'idées voire d'idéologies face à des événements certes tragiques mais eux aussi entièrement trivialisés par ces forces supérieures même, capables de transformer une tragédie réelle en fait divers et divertissant par le seul pouvoir de la médiatisation. L'auteur, image de la toute-puissance sur le texte peut, par son écriture, décrédibiliser toute assertion, tout mythe et même se décrédibiliser elle-même en imitant ces instances pseudo-divines qu'elle s'escrime à déconstruire.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.13 : « Collez-vous sur la tête une espèce de calot fait avec un bas noué, comme mon père en portait toujours avec ses vieilles tenues de travail quand il construisait notre petite pavillon. »

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.10

: « Christoph Schlingensief [...] a réalisé un projet intitulé *Attabambi-Pornoland. Un voyage à travers le cochon* pour lequel Jelinek a écrit trois grands monologues qui complètent *Bambiland*. »

⁴⁴⁷ Emmanuel Béhague, « Vom Theater fortkommen. » *Le théâtre d'Elfriede Jelinek et la mise en scène in Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, p.102

1.3.2. La notion d'auteur dramatique

Auteur et metteur en scène

Traditionnellement, le spectateur dit aller voir une pièce de tel ou tel auteur, presque plus volontiers que de prononcer le titre de la pièce. On définit et juge alors une pièce de théâtre non selon le texte comme œuvre indépendante de son créateur mais comme une des formes possibles reflétant l'auteur. Ce que le public connaisseur vient voir, ce n'est donc pas tant une intrigue haletante, un jeu d'acteur mais bien plus ce personnage en négatif qu'est l'auteur, auquel nous attribuons toutes sortes de caractéristiques qui constituent son aura⁴⁴⁸. Cependant, l'émergence du *Regietheater*, de cette ère de la mise en scène, fait apparaître une autre figure au centre du spectacle théâtral: le metteur en scène. Les metteurs en scène, proposant notamment des relectures de textes classiques, remodelent le spectacle théâtral selon leur prisme de pensée, sans pour autant faire disparaître complètement l'auteur. Ce que le metteur en scène minimise, ce peut être l'état d'esprit et même certaines critiques de l'auteur original, néanmoins une chose perdure: le texte lui-même avec pour créateur originel, l'auteur dramatique. Ce qui change réellement avec cette nouvelle appréhension du théâtre, c'est le statut même du texte théâtral qui n'est plus le centre du spectacle mais un matériau brut pour la mise en scène, un élément parmi d'autres dans la représentation scénique. Allant de pair avec cette nouvelle toute-puissance du metteur en scène, la perte d'« autorité » chez l'auteur dramatique va grandissante. Comme le formule Emmanuel Béhague dans son livre *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, à partir des années 1990, « [l]a paternité [de l'auteur dramatique] n'est plus prise en compte dans le travail théâtral comme une donnée décisive dans l'interprétation. »⁴⁴⁹ Le metteur en scène s'émancipe de la toute-puissance de l'auteur et va même parfois jusqu'à lui faire la nique. Elfriede Jelinek prend, au fil de ses pièces, de plus en plus conscience de cette perte de statut pour l'auteur. En effet, cette dualité entre metteur en scène et auteur s'exprime largement dans les différentes mises en scène des drames jelinekiens. On est alors en droit de se demander si l'on vient assister à une pièce de Schlingensiefel ou à une pièce de Jelinek? La réponse est double. Le théâtre ne peut encore se

⁴⁴⁸ A cet égard, d'autres auteurs dramatiques, tels Thomas Bernhard ou Heiner Müller, illustrent très bien cet état de fait. Dans sa thèse de doctorat publiée à Vienne en 2001, *Aber was immer man tut, es wird zum Zeichen*“. Über mediale Erscheinungsformen österreichischer GegenwartsautorInnen und eine mögliche Kontinuität von Künstlermythen, Isabella Schwentner analyse la constitution de cet aura à travers les exemples de Robert Schneider, Christoph Ransmayr et Elfriede Jelinek.

⁴⁴⁹ BEHAGUE, Emmanuel, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2006, p.63

passer du texte théâtral à moins que certains deviennent à la fois auteur et metteur en scène, ce qui serait en quelque sorte un retour à la case de départ, au temps où l'auteur donnait, dans les didascalies, les nombreuses informations nécessaires, si ce n'est à la mise en scène, du moins à la mise sur scène. On peut en ce sens considérer certaines pièces de Jelinek comme largement influencées par cette tendance des metteurs en scène à se réappropriier presque entièrement des classiques. Ainsi *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* est-elle bien une remise à un goût plus actuelle et une relecture critique (contre le féminisme bourgeois) d'*Une maison de poupées* d'Henrik Ibsen. De même, plus tardivement, *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* propose elle aussi une mise en scène contemporaine et cette fois-ci hyperréaliste du *Così fan tutte* de Mozart dont elle modifie la morale. Tout comme un metteur en scène contemporain, elle « monte » des textes plus anciens, en ajoutant parfois des didascalies aux descriptions minutieuses (*Clara S.*, *Aire de repos*, le jeu des lumières dans *Maladie ou femmes modernes*) pour créer un tout nouveau spectacle théâtral au goût du jour. Si Elfriede Jelinek n'a pas consciemment voulu s'attribuer le rôle d'un metteur en scène contemporain, il est néanmoins évident que cette « ère de la mise en scène » ait largement affecté son rôle d'auteur théâtral et qu'elle ait été influencée, ou tout du moins parfois tentée, par le travail du metteur en scène.

Cependant, Jelinek comprend par la suite qu'elle ne fait pas partie de ces « gens du théâtre » et que là n'est pas sa place. En conséquence, les didascalies (largement analysées dans les parties précédentes) diminuent de plus en plus au fur et à mesure des pièces et ont de moins en moins d'intérêt scénographique réel. Cette diminution et cette perte d'intérêt pour les didascalies témoignent d'une prise de conscience chez Jelinek que l'auteur dramatique ne joue plus le même rôle qu'autrefois. Quel est donc aujourd'hui le rôle de l'auteur théâtral tel qu'il transparaît dans ses pièces?

« La mort de l'auteur » : entre espoir et dérision

Selon Roland Barthes dans son article *La mort de l'Auteur*⁴⁵⁰, les analyses littéraires se basent depuis les Lumières sur la relation à établir entre le texte et l'auteur, analyses desquelles découlent les idées de biographie, d'inspiration et d'intention (comme « rapport que l'on suppose entre le texte et son auteur, responsabilité que l'on attribue à l'auteur sur le sens du texte et sur la signification de l'œuvre »⁴⁵¹) avec comme pendant toute la série des

⁴⁵⁰ BARTHES, Roland, *La mort de l'Auteur* (1968) in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp.61-67

⁴⁵¹ Cité d'après le cours de M. Antoine Compagnon: <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>

transgressions comme le plagiat, la parodie ou le pastiche. Pour le post-structuraliste qu'est Roland Barthes, l'auteur est un personnage moderne produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement de la « personne humaine »⁴⁵². Dans cette logique, l'auteur n'est autre que le bourgeois, l'incarnation de l'idéologie capitaliste et plus précisément l'individu bourgeois, la personne psychologique, autant de notions contre lesquelles Elfriede Jelinek, dès le début de sa carrière théâtrale, s'érige. Le démontage de la notion théâtrale de personnage participait précisément de cette démythification de l'individu bourgeois. Mais Elfriede Jelinek serait-elle elle-même ce qu'elle renie, un paragon de la société bourgeoise et capitaliste qui glorifie ses auteurs en définissant leurs œuvres d'après eux? L'écriture théâtrale même de Jelinek semble démentir tout entièrement cette accusation. En effet, depuis *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* et bien plus encore depuis *Au Pays. Des Nuées*, Elfriede Jelinek tend à faire éclater la notion d'auteur comme individu en basant son écriture sur le montage de citations et l'intertextualité. Il faut bien sûr considérer qu'aucun texte n'est complètement original et que toute œuvre s'inspire d'autres pièces littéraires déjà écrites. Néanmoins, si une tolérance est concédée à l'auteur qui ne fait que s'inspirer d'autres auteurs, il plane toujours le danger du plagiat. En effet, comme l'explique le philosophe Paul Audi dans *L'autorité de la pensée*⁴⁵³, l'auteur est celui qui pense par lui-même et non par les autres. En ce sens, il a le droit à une « adhésion cordiale », c'est-à-dire d'intégrer des citations d'autrui à sa propre pensée si cela n'enlève rien à son autorité et à son originalité. Dans *Au Pays. Des Nuées* comme exemple. A la fin du texte original, en note de l'auteur apparaît la phrase:

*Les textes utilisés sont entre autres de : Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist et des lettres de la RAF de 1973-1977.*⁴⁵⁴

Ou encore plus récemment en introduction du drame de princesse *Jackie*: « Collabotrice et collaborateurs: entre autres Randy Taraborrelli, Elisabeth Veit, Roland Barthes. »⁴⁵⁵

La dramaturge ne s'attribue pas l'originalité entière du texte, elle ne rechigne donc pas à donner ses sources si ce n'est dans le texte même, au moins dans ses interviews, comme celle

⁴⁵² *La mort de l'Auteur*, p.61-62

⁴⁵³ AUDI, Paul, *L'autorité de la pensée*, Perspectives critiques, Presses Universitaires de France, Paris, 1997

⁴⁵⁴ *Wolken. Heim*, p.158: « Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977. »

⁴⁵⁵ *Jackie in Der Tod und Das Mädchen I-V*, p.65: „Mitarbeiterin und Mitarbeiter: Randy Taraborrelli, Elisabeth Veit, Roland Barthes u.a.“

donnée sur *Houlette, Bâton et Schlag*⁴⁵⁶. L'originalité et l'identité même de l'œuvre ne proviennent donc pas de « l'auteur » du texte puisqu'il s'agit plus d'une multitude d'auteurs connus ou anonymes. Dans ce contexte, le danger de plagiat est grand, si l'on pense par exemple *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* comme une version satyrique et contemporaine du *Così fan tutte* de Mozart ou encore *Totenaufer*. *Au chalet de Heidegger* comme une compilation des pensées de Martin Heidegger et d'Hannah Arendt. Mais ces œuvres sont tout sauf des plagats car, pour reprendre les termes de l'interprétation littéraire « moderne », l'intention de Jelinek est différente. Il s'agit dans ses pièces de déconstruire des idéologies, de mettre à jour les grands principes que nous imposent les discours dominants. L'intertextualité n'est pas chez Jelinek la preuve d'un manque d'inspiration, elle est la base même de son processus de démythification. En cela, elle applique la théorie de Roland Barthes qui dans *Mythologies* énonce le travail du mythologue « condamné au métalangage »⁴⁵⁷. L'auteur qui cherche à déconstruire les mythes est réduit au commentaire sur ce qui a déjà été dit, à la redite critique et distancée. En cela, la citation chez Jelinek, puisque hors contexte et amalgamée à d'autres citations, perd son sens premier pour devenir non plus le reflet de l'individu auteur mais représentatif d'un système de pensées. Les notions d'auteur et d'individu se dissolvent pour faire place à un ensemble de voix anonymes et symboliques. L'auteur Jelinek est donc bien plus un animateur qui fait se confronter différents discours. En ce sens, il n'y a pas de référence ni à l'auteur ni par extension à l'individu. C'est ainsi qu'à plusieurs reprises les « drames » jelinekiens ont été l'objet d'attaques juridiques ou tout du moins de blâmes à cause d'auteurs qui se sont dits offensés de se voir ou de voir des proches être tournés en ridicules. Ainsi dans l'une des scènes de la toute dernière pièce *Ulrike Maria Stuart*, les voix de Jelinek et de l'écrivaine féministe autrichienne, Marlene Streeruwitz, représentées comme deux vagins en plastique géants expriment leur opinion sur l'écriture et la femme. Streeruwitz, après avoir assisté à la représentation de la pièce, a porté plainte contre Elfriede Jelinek et son metteur en scène Nicolas Stemmann pour atteinte à son autorité. Elle déclare dans la presse :

Je ne veux pas, en tant que sujet agissant et pensant, être réduite à un organe sexuel parlant.

458

⁴⁵⁶ Voir son site internet, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*

⁴⁵⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, p.232

⁴⁵⁸ *Der Spiegel*, 27.11.2006, interview avec Wolfgang Höbel et Joachim Kronsbein: „Ich will als handelndes und denkendes Subjekt nicht auf ein sprechendes Geschlechtsorgan reduziert werden.“

Je considère que l'on a enfreint mes droits de l'individu ainsi que mes droits d'auteur, en conséquence je demande des dommages et intérêts.⁴⁵⁹

Mais Elfriede Jelinek ne cherche pas à se moquer gratuitement d'une personne précise, elle s'en prend à la notion même d'auteur qu'elle présente de manière satirique, ici en réduisant la réception de l'œuvre de Marlene Streeruwitz comprise comme l'expression sans autorité et sans dignité reconnues du sexe faible. L'utilisation des citations et de noms d'auteurs réels participe bien plus d'un procédé de « name dropping » que d'une véritable référence critique. Celui-ci permet justement de mettre à jour la magie mythique qu'exerce le simple nom de l'auteur. Par la simple prononciation de son nom, c'est tout un réseau d'images et de concepts qui surgit dans la tête du public sans lien direct et concret avec son oeuvre. Le nom de l'auteur devient pur signe auto-référentiel, il est comme une grande marque de vêtements dont les habits ne valent rien en eux-mêmes et ne prennent de la valeur qu'avec l'étiquette de celle-ci. C'est l'idée qu'évoque Fulvio dans *Rosemonde*, pièce réflexive sur le statut de l'auteur Jelinek et fait remarquer à Rosemonde qui cherche à se définir par ses vêtements :

Cette femme avec sa jupe lampion, ça fait longtemps que ça ne se porte plus. Ah si, si, Prada en refait cette année mais l'année prochaine, elle fera quelque chose de complètement différent.⁴⁶⁰

L'autorité passe par la marque et ici l'auteur comme garant de l'autorité est assimilé à la mode et son diktat et ainsi ridiculisé. L'auteur est cet individu de pacotille, une marque parmi tant d'autres qui bientôt se noiera dans la foule d'autres signes d'auteur, sans voix propre⁴⁶¹. L'auteur même est une variation du mythe bourgeois du destin individuel, glorifié non pas seulement dans les œuvres mais bien encore dans la biographie. La biographie, c'est l'interprétation de la vie d'un auteur à travers le prisme d'un autre auteur. L'auteur devient alors le héros d'une non-fiction romancée, il s'inspire du réel pour devenir personnage parcourant ainsi le même trajet que celui du personnage théâtral. En ce sens, l'auteur devient toujours fictionnel quand il est l'objet d'un récit ou d'éléments biographiques. Cette perspective explique les différentes apparitions de l'auteur Jelinek au sein même de ses textes théâtraux. Tout d'abord, Elfriede Jelinek se transforme en personnage de ses pièces. Ainsi dans *Une Pièce de Sport*, une certaine Elfi Elektra prend la parole. Son nom la situe d'emblée

⁴⁵⁹ *Süddeutsche Zeitung*, 22.11.2006: « Ich sehe meine Persönlichkeits- und meine Urheberrechte verletzt und ich verlange Schadenersatz. »

⁴⁶⁰ *Rosamunde* in *Der Tod und das Mädchen I-V*, p.52: „Diese Frau mit ihrem Lampionrock, so was trägt man doch längst nicht mehr. Doch, doch, Prada macht ihn heuer wieder, aber nächstes Jahr wird sie wieder etwas ganz andres machen.“

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.61 : « ROSAMUNDE : Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts. »

entre la figure mythique (Electre qui cherche à tuer sa mère pour venger son père) et la figure réelle Elfriede, diminuée et ridiculisée par ce surnom d'Elfi. Elle vient tenir au début de la pièce un long monologue mêlant la plainte d'une fille orpheline et vengeresse à la haine d'une société phallocentrique qui se bêtifie par le sport. C'est donc une figure antique et contemporaine qui vient adapter les principes tragiques à la société actuelle et triviale. Le personnage est lui aussi l'objet d'un processus de déconstruction, ici mis en œuvre par la maltraitance visible du corps d'Elfi Elektra:

*Un ou même peut-être plusieurs plongeurs surgissent du sol. Ils tirent derrière eux la très réticente Elfi Electre, peut-être dans un filet. Au bout d'un moment, elle est trop lourde pour eux et se défend trop, ils l'abandonnent donc derrière eux..*⁴⁶²

*ELFI ELECTRE vient maintenant de son gré, un peu amochée par les événements précédents, mais sur son nouveau VTT, en roulant, à bout de souffle.*⁴⁶³

Les plongeurs ne reconnaissent aucun respect et donc aucune autorité à Elfi Elektra qu'ils traînent comme un fardeau, image qui reflète certainement la manière dont les médias autrichiens considèrent Elfriede Jelinek. D'autre part, Elfi Elektra ne montre aucune cohérence entre ses propos qui viennent dénoncer le culte du sport et du corps et son action physique qui imite ce culte. On penche donc plutôt du côté de la «surface langagière» et non de l'individu à la psychologie propre. Mais la dramaturge prend, à la fin de la pièce, un malin plaisir à brouiller les pistes. Ensuite, rentre en scène l'auteure («Die Autorin») qui selon les didascalies peut être représentée par Elfi Elektra⁴⁶⁴. Sa réplique, qui est aussi la dernière de la pièce, se compose alors d'une réflexion détaillée sur l'auteur Jelinek à l'aide de nombreux éléments autobiographiques, notamment autour de la mort de son père⁴⁶⁵. Elle s'adresse à son défunt père qui prend également la figure d'un Dieu et s'adresse à son public, créant un fort effet de distanciation:

⁴⁶² *Ein Sportstück*: „Es kommt ein, es kommen sogar vielleicht mehrere Taucher aus dem Boden. Sie schleifen die sehr widerstrebende Elfi Elektra hinter sich her, vielleicht in einem Netz. Da sie ihnen irgendwann zu schwer wird und sich zu sehr wehrt, lassen sie zurück.“ (p.167)

⁴⁶³ *Ibid.*, „ELFI ELEKTRA kommt jetzt freiwillig, etwas ramponiert von vorhin, aber auf ihrem neuen Mountainbike, im Fahren, atemlos „(p.170)

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.184: «DIE AUTORIN tritt hinkend und desolat wieder auf. Sie kann sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen.»

⁴⁶⁵ *Ibid.* p.186: «Papa pflatsch ! hast dich in deinem Anzug, dem mit der blauen Jacke und der grauen Hose, eigentlich nicht einmal ein Anzug, immer beklagt immer beklagt. »

P.187: „Dies hier sagt, dass wer noch nicht fünfzig ist nicht ruhen darf. Der hat unsere Ruhenbestimmungen nicht beachtet. Immerhin warst du zum Schluss fast siebzig.“

Vous croyez que je me prends pour Jésus parce que je ne me tais pas, jamais, même si moi aussi je suis morte depuis longtemps. [...] Je suis si ridicule, ridicule, ridicule.⁴⁶⁶

Ce passage fait encore plus l'objet d'une mise en abyme quand on pense que dans les premières mises en scène par Einar Schleef, c'est Elfriede Jelinek elle-même qui est venue dire ce texte. Si elle vient affirmer sur scène la perte de son autorité, elle continue néanmoins à s'accrocher avec force au dernier bastion de son pouvoir, celui de parler et donc son refus de se taire:

Je vois, ça fait un moment que vous aimeriez applaudir mais je vous en empêche, avec mes appels stridents. Mon cri couvre le bruit de la foule. Depuis longtemps déjà, vous avez demandé à ce que je me taise et je continue de vouloir que tout le monde m'entende.⁴⁶⁷

Son pouvoir, c'est celui de créer la parole et le silence sur scène, d'être maître du sens dans le cadre de sa pièce de cet espace-temps. Aussi *Une Pièce de Sport* se termine-t-elle sur ces mots:

Je vous le dis maintenant pour que vous le sachiez. Quand quelqu'un est mort, il ne revient pas. Maintenant assez parlé. Réfléchissez un court instant à ces mots mais ce sera déjà après la fin et silence, silence, ne faites pas de bruit.⁴⁶⁸

Cette autorité que le personnage de l'auteur, entre fiction et réalité, tel la figure mythique que nous mettons derrière le nom de « Jelinek », vient de réaffirmer sur scène, est à nouveau détruite par ce résumé qui confine à la tautologie: «Quand quelqu'un est mort, il ne revient pas», pour ensuite nous ordonner de réfléchir à cette morale soi-disant profonde. La phrase vient reprendre le long développement aux échos tragiques sur l'impossibilité du deuil et de l'oubli et semble dire non sans ironie que cette pièce est surtout beaucoup de bruit pour rien, pour un fait évident : qu'il est inutile de s'accrocher aux défunts car ils ne reviendront jamais. En quelque sorte, l'auteur vient elle-même sur scène se ridiculiser et démontrer que sa pièce n'a rien de bien nouveau à présenter, ni un message fort à faire passer. Comme l'évoque Karin Cerny dans sa critique d'*Une Pièce de Sport*, Elfriede Jelinek parle pour cette pièce de

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.186: « Sie glauben, ich halte mich für Jesus, weil ich keine Ruhe gebe, obwohl auch ich längst tot bin. [...] Ich bin so lächerlich, lächerlich, lächerlich.“

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.187: «Ich sehe, Sie wollen schon längst applaudieren, doch mit meinen schrillen Rufen halte ich Sie zurück. Mein Gebrüll übertönt die Menge. Sie haben schon längst Schweigen geboten, und ich will immer noch, dass mich alle hören sollen.“

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.187-188: « Ich sage das hier, damit Sie es wissen. Wenn einer tot ist, dann kommt er nicht zurück. Genug geredet jetzt. Die Worte einen Augenblick bedenken, aber das ist schon nach dem Ende und Stille Stille, kein Geräusch gemacht.“

„subjectivisme radical“ qui dépasserait celui de *La Pianiste* et qu'elle verrait comme une forme de résignation. Elle cite ensuite Jelinek:

Je pensais que le théâtre était le lieu de la réflexion politique. Cette pièce est au fond l'aveu fait à moi-même de mon échec dans cette voie. [...] Evidemment, c'est en même temps la nostalgie qu'entraîne cet échec ainsi que le désespoir d'avoir en fait voulu quelque chose qui aujourd'hui est devenu ridicule. [...] Je dirais que cette pièce est 'la tragédie d'une femme ridicule'.⁴⁶⁹

Si l'auteur apparaît sous sa forme démythifiée et ridiculisée de « surface langagière », c'est pour mieux déployer son chant du cygne. Aussi avec *Une Pièce de Sport*, assiste-t-on, pour reprendre le titre de Roland Barthes, à la chronique de la mort annoncée de l'auteur, ici mise en scène. Elfriede Jelinek reconnaît à partir de cette pièce que son autorité en tant qu'auteur dramatique ainsi que son message moral ou plutôt politique n'ont plus lieu d'être, qu'ils sont obsolètes et tombés dans le ridicule.

Comme l'annonce de manière programmatique la dramaturge en conclusion de l'après-propos sur *Ça ne fait rien. Une petite trilogie de la mort* : «L'auteur est partie. Elle n'est pas la voie.»⁴⁷⁰ Elle renonce ainsi de manière décisive à son autorité morale, à son rôle d'éducatrice et d'élévatrice. Cette abdication se fait ressentir de manière crescendo dans les textes théâtraux postérieurs à *Une Pièce de Sport*. En effet, bon nombre des « drames » suivants, aux didascalies clairessemées, mettent en revanche en scène des voix féminines qui sont, de manière plus ou moins distincte, celles d'écrivaines et ainsi de façon indirecte celle de l'auteur. Dans le drame de princesse *Le Mur*, les deux protagonistes Inge et Sylvia sont les symboles de l'écrivaine. Tout comme dans les premières pièces et notamment *Maladie ou femmes modernes*, les paroles des deux femmes sont décrédibilisées par l'extrême violence de leurs actions sur scène qui renoue avec les sacrifices antique et nos pulsions les plus enfouies:

⁴⁶⁹ Karin Cerny, 28 janvier 1998, <http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/jelinek/>: „Elfriede Jelinek spricht im Interview von einem "radikalen Subjektivismus", der sogar ihren autobiografischen Roman "Die Klavierspielerin" übertrifft, und den sie auch als eine Art Resignation begreift: "Ich habe gedacht, daß das Theater ein Ort der politischen Auseinandersetzung ist. Dieses Stück ist im Grunde Mein-mir-selbst-Eingestehen des Scheiterns dieser Bemühungen. [...] Es ist natürlich auch gleichzeitig die Wehmut über dieses Scheitern und auch die Verzweiflung, eigentlich Jahrzehnte etwas gewollt zu haben, was heute lächerlich ist. [...] Ich würde sagen, das Stück ist 'die Tragödie einer lächerlichen Frau'."

⁴⁷⁰ Elfriede Jelinek, *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, p.90: „Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg.“

Sylvia et Inge abattent ensemble un animal mâle (un bélier). Elles lui arrachent les testicules et se barbouillent de sang. Cela doit paraître très archaïque et cruel, à l'opposé de ce qu'elles disent!⁴⁷¹

Elles inspirent d'emblée au public du dégoût et il semble impossible dans ces conditions d'adhérer ou se sympathiser avec leurs propos. Dans une assimilation discrète à la chute du Mur de Berlin et d'un système de pensées, elles déclarent la perte de leur autorité également comme une chute:

En écrivant, nous avons rendu des jugements, une folie, un procès, une fortification de nous-mêmes, mais boum, nous voici déjà tombées de notre muraille.⁴⁷²

Sylvia et Inge sont ces écrivaines déchues qui ont eu la prétention de juger et de se dire détentrices de la vérité. Reflets de l'auteur, les deux protagonistes viennent annoncer sur scène que l'auteur n'a pas ou plus ce droit suprême que de juger, qu'il commet un hybris le poussant à sa chute en persévérant dans cette voie. Cette impossibilité de l'auteur comme porteur d'un message moral ou plutôt politique semble, comme le suggère en demi-teinte l'allusion au mur, coïncider avec l'effondrement en 1989 du Bloc Soviétique et avec lui la crédibilité de l'idéal communiste, cause à laquelle Elfriede Jelinek s'était ralliée au début de sa carrière.

Le texte théâtral peut-il dans ces conditions continuer à exister et à tenir un quelconque rôle sur la scène. Cette autorité vacillante qu'Elfriede Jelinek est censée représenter est la dernière qui puisse encore perpétuer le genre dramatique comme « instance morale ».

Elfriede Jelinek refuse de se définir comme cette image fétichisée que le public et les divers commentateurs ont créé d'elles-mêmes. Si elle ne se définit plus comme auteur théâtral, première source de la compréhension de son œuvre, c'est qu'elle s'accorde avec la pensée de Roland Barthes qui substitue à la toute-puissance du personnage-auteur la notion d'« auctorialité ». Ce qui fait une œuvre, ce n'est non plus une personne physique mais le langage, une certaine écriture. Et Roland Barthes d'ajouter:

L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.⁴⁷³

⁴⁷¹ *Die Wand in Der Tod und Das Mädchen I-V*, p.103: „Sylvia und Inge schlachten zusammen ein männliches Tier (einen Widder). Sie reißen ihm die Hoden heraus und schmieren sich mit Blut ein.“

⁴⁷² *Ibid.*, p.106: « Im Schreiben haben wir Urteile gefällt, ein Wahnsinn, ein Gericht, eine Befestigung von uns, aber bumm, da sind wir schon von unsrer Wand gefallen. »

⁴⁷³ Roland Barthes, *La Mort de L'Auteur*, p.61

L'auteur se réduit au rôle de « copiste mêlant les écritures, loin de tout mythe de l'origine et de l'originalité; l'auteur n'invente rien, il bricole.»⁴⁷⁴ Elfriede Jelinek en bricoleuse de langages composites, voilà bien la fonction qu'elle tend à remplir dans ses pièces de théâtre qui mélangent extraits de journaux, d'œuvres littéraires ou publicités. Pour autant, la dramaturge perd-elle toute autorité sur ce qu'elle crée?

Dans les Alpes donne des éléments de réflexion sur cette question. Dans l'une des longues didascalies, alors que celles-ci ne devraient s'adresser au metteur en scène et nullement arriver aux oreilles du public, l'auteur défend son texte, comme si elle répondait à une interview:

*Une écrivaine m'habite, peut-être a-t-elle elle aussi quelque chose à dire, non? Mais ce qui est dit ici provient pourtant de leurs bouches? Eh bien, pas tout.[...] Je parle de pays natal et de mal du pays mais je vais mourir sans avoir vu le monde, c'est un fait, enfin, peut-être pas tout de suite non plus. Je le sais, c'est tout. Il est tard. Je veux rentrer en moi-même car demain, demain, je voudrais enfin sortir de moi-même. Les requêtes à mon égard sont d'une telle platitude, pourquoi devrais-je avoir honte de mes réponses toute aussi plates qui s'écoulent de la lucarne de mon salon. Je suis la vulnérabilité même, on me reproche quelque chose, je me concède un droit mais à peine rentre-t-il dans sa case qu'il veut en ressortir pour rejoindre les autres.*⁴⁷⁵

Elfriede Jelinek, tout en jouant le rôle de « l'auteur théâtral qui doit écrire des didascalies », en projetant dans ces didascalies un simulacre d'elle-même, vient expliquer son rôle joué dans l'écriture de la pièce et s'excuser lamentablement de son manque d'originalité en rejetant la force sur ce qui pourrait l'inspirer. Elle se définit comme le reflet d'une société inintéressante qui cherche à la couler et dans laquelle elle veut continuer de croire qu'elle peut s'affirmer.

Dans *L'Oeuvre*, la dramaturge ne semble plus se battre bec et ongles pour défendre son œuvre. Tout d'abord, c'est la première fois que l'auteur affiche autant de défaitisme dans ses

⁴⁷⁴ Antoine Compagnon: <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>

⁴⁷⁵ *In den Alpen*, p.59: „Eine Schriftstellerin wohnt in mir, vielleicht will sie auch mal was sagen, nein?, aber was hier gesagt wird, stammt doch aus ihrem Mund, oder? Na, nicht alles. [...] Ich spreche von Heimat und Fernweh, aber ich werde sterben, ohne die Welt gesehen zu haben, das steht nun mal fest, so früh schon, na ja, so früh auch wieder nicht. Ich weiß es einfach. Es ist spät. Ich möchte in mich hineingehen, denn morgen, morgen möchte ich endlich aus mir hinauswandern. Die Anforderungen an mich sind so platt, wieso soll ich mich schämen, wenn auch die Antworten platt sind, die aus meinem Wohnzimmerfensterchen quellen. Ich bin die Wehrlosigkeit selbst, man wirft mir etwas vor, ich räume mir ein Recht ein, aber kaum ist es in seinem Fach, will es schon wieder heraus, zu den anderen.“

didascalies. Elle donne le champ libre au metteur en scène, non par respect pour lui mais bien plus par résignation:

*Défilent ensuite les décrets concernant le marché du travail allemand pour l'industrie de guerre qui nous ont toujours passionnés. Nous sommes vraiment impatients de pouvoir enfin les lire. Ou alors ils ne défilent pas. On peut aussi bien faire défiler autre chose [...].*⁴⁷⁶

Elfriede Jelinek tourne en dérision ses propres propositions, démontrant qu'elle n'a pas forcément que des bonnes idées. C'est aussi en ce sens qu'elle avoue son échec dans l'épilogue:

*Car enfin j'ai raté le début, je me fous pas mal de la fin, et ce qu'il y a entre n'est guère réjouissant, j'en ai peur.*⁴⁷⁷

D'autre part, le personnage de l'auteur, tout comme dans *Une Pièce de Sport*, apparaît avec un message d'ailleurs similaire: le dernier pouvoir de l'auteur, c'est celui de parler⁴⁷⁸. Mais cette fois-ci la fragilisation de sa parole est plus grande puisque la voix de l'auteur vient réclamer un barrage à son flot de paroles, une main tendue pour l'extirper de ce torrent. L'auteur se débat et crie à la rescousse du metteur en scène qui l'avait privé de son autorité. Car le texte théâtral ne peut exister uniquement dans la relation auteur-texte mais c'est bien celui qui apporte une lecture du texte qui donne vie à l'œuvre. Son interprétation est le véritable pouvoir qui puisse s'exercer sur un texte. Aussi Blanchot déjà expliquait-il:

Toute lecture [...] est une prise à partie qui annule [l'auteur] pour rendre l'oeuvre à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est.⁴⁷⁹

C'est la lecture scénique (par le metteur en scène) qui fait disparaître l'auteur et qui en même temps continue à faire vivre la pièce. Elfriede Jelinek doit-elle alors se retirer discrètement de ses pièces pour ne plus laisser parler que le texte théâtral? C'est ce que semblent suggérer ses deux dernières pièces *Babel*, composée de trois monologues (*Margit sagt, Irm sagt, Peter sagt*) entièrement dépourvus de didascalies ou de personnages directement reliés à l'auteur,

⁴⁷⁶ *Das Werk*, p.203-204: « Es folgen in Leuchtschrift die Bestimmungen über den deutschen Arbeitsmarkt für die Kriegsindustrie, die uns alle ja immer schon interessiert haben. Oder sie folgen halt nicht. Es kann auch etwas andres folgen [...]. »

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.240: „Schließlich hab ich den Anfang verpasst, das Ende ist mir wurscht, und das Dazwischen ist auch nicht sehr lustig, fürchte ich.“

⁴⁷⁸ Idée largement développer dans la courte pièce *Das Schweigen (Le Silence)*, pièce sur un écrivain face à l'angoisse de la page blanche, qui tente d'écrire un livre sur Robert Schumann mais qui finalement ne réussit qu'à dire, qu'à parler Robert Schumann mais non à le narrer.

⁴⁷⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1978, p. 256

et *Ulrike Maria Stuart* dont le texte original complet n'est accessible qu'aux metteurs en scène sur demande, si bien que le public ne connaît de la pièce que la lecture de celle-ci et non le texte avec pour origine l'auteur. Néanmoins, Elfriede Jelinek ne perd pas pour autant complètement son autorité auctoriale. Ayant retenu la leçon de la post-modernité qui rend obsolète l'auteur comme individu unique et source du texte, aujourd'hui éclaté dans les notions de communauté et de communication de masse, Elfriede Jelinek ne fait plus d'apparition visible dans ses pièces mais elle continue, à travers des différentes voix qui surgissent dans ses textes dramatiques, à faire transparaître un ton de voix, celui de la désolation et de la pitié. C'est une plainte continue qui transperce à travers les différentes voix de personnages en eux-mêmes cyniques qui réinsuffle à ces textes une dimension dramatique, c'est-à-dire un message (et un espoir) moral. Bärbel Lücke dans son essai « *Zu Bambiland und Babel.* » conclut en ces termes:

Car est également présent le ton non-destitué d'une voix d'auteur-artistes toujours vibrante, toujours compatissante („C'est terrible d'avoir à se représenter l'horreur“) qui transcende l'amalgame de médias, mythes et critique métaphysique en „œuvre d'art morale » (*Peter sagt*) philosophico-poétique.⁴⁸⁰

Finalement, les pièces de théâtre de Jelinek parviennent à rester dramatiques et morales grâce au ton qu'elle diffuse, comme en musique: c'est le petit bémol qu'apporte la dramaturge à la reproduction des rengaines d'aujourd'hui qui perpétue la tradition satirique et morale de l'auteur dramatique. En ce sens, Elfriede Jelinek continue bien à être un auteur encore moderne, et non postmoderne, en ce que se dégage de ses pièces une unité et une unicité stylistique, critères fondamentaux déjà définis par Saint-Jérôme pour identifier un auteur.

⁴⁸⁰ Bärbel Lücke « *Zu Bambiland und Babel.* » in *Bambiland*, Rowohlt, 2004, p.235-236: „Denn es gibt auch den nicht-enteigneten Ton einer immer mitschwingenden mitleidenden Künstler-Autor-Stimme („Es ist grauenhaft, sich das Grauen vorstellen zu müssen“), die das Amalgam aus Medien, Mythen und Metaphysik-Kritik zum philosophisch-poetischen „Moralkunstwerk“ (*Peter sagt*) transzendiert.“

1.3.3. Est-ce encore du théâtre?

Le malentendu

Si Elfriede Jelinek continue de se définir comme auteur grâce à son écriture, son unité de ton, elle a perdu son autorité d'auteur théâtral, ayant abdiqué devant tous les éléments qui lui donnaient ce titre: didascalies, définition des personnages, affirmation claire et non en demi-teinte d'une morale précise. Pourtant, ses textes de théâtre, mêlant éléments dramatiques, épiques et même parfois poétiques⁴⁸¹ conservent une dimension scénique ne serait-ce que par leurs monologues polyphoniques, « le flot musical de voix et de contre-voix »⁴⁸² qu'elles font entendre. Flot musical donc mais aussi théâtral? Certes une voix ne saurait être pleinement entendue si elle reste uniquement à l'état de lecture, pour autant a-t-elle besoin de la scène? Cette théâtralité, plusieurs critiques l'ont mise en doute. Aussi en 1991 déjà, ses pièces de théâtre suscitent la perplexité comme on peut le lire dans le *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur* à propos de *Maladie ou femmes modernes*, une pièce encore pourvue d'une intrigue, d'une délimitation du texte et de didascalies détaillées:

Les montages textuels de Jelinek, ses jeux de mots et ses litanies donnent un texte plein d'imagination mais certainement pas un texte de théâtre.⁴⁸³

Les critiques de cette pièce se font encore plus acerbes dans la presse:

Mais ce nouvel élan de l'auteur vient lui aussi prouver que le théâtre n'est pas (encore) sa tasse de thé... Par l'entrecroisement mal venu de bulles de mots, de pseudo-lyrisme, de réalismes plats et de symbolique débordante, la pièce s'essouffle de plus en plus... A la fin, quand l'idée de départ a définitivement perdu son attrait, la pièce atterrit sur une décharge de verbosité chaotique qui se prend cette fois-ci au sérieux.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Par exemple dans *Rosamunde*, p.48 ou encore l'Homme dans *In den Alpen*, p.43 : « Aber da hängt ein Schleier davor, und schon ist ein Faden zur Stelle, der sich da spinnt, sich herumspinnt ums Bild, ein Schleierfaden spinnt sich ums Bild herum und zeugt ein Kind mit ihm, halb Bild und halb Schleier. »

⁴⁸² http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/index.html: "The Nobel Prize in Literature 2004 goes to Elfriede Jelinek for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power"

⁴⁸³ KLG (Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartssprache, Tome 4, Elfriede Jelinek, p.7: «Jelineks Textmontagen, ihre Wortspiele ergeben einen phantasievollen Text, aber kein Theaterstück.»

⁴⁸⁴ Neue Zürcher Zeitung, 18.2.1987, Günther Hennecke, cité par Corina Caduff dans *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*, p.245: „Doch auch dieser neue Anlauf der Autorin beweist, dass Theater (noch) nicht ihre Sache ist... Das unselige Verschränken von hochtrabenden Sprechblasen, Pseudolyrik, platten Realismen und tiefender Symbolik dreht dem Stück den dramaturgischen Atem mehr ab und ab... Letztlich landet es, wenn sich der Witz der Grundidee abgenutzt hat, auf dem Müll einer sich bloss noch tiefsinnig gebenden chaotischen Geschwätzigkeit“

A cette époque, la réception reste encore difficile parce que les critiques ne voient pas en quoi ces montages de paroles peuvent se montrer théâtraux. Néanmoins, entre-temps, l'idée a fait son chemin que le théâtre puisse prendre d'autres formes que celles traditionnelles et qu'un texte théâtral puisse se concentrer sur un élément (ici celui de la parole) pour négliger les autres (corps, décors, montage), laissés au bon soin du metteur en scène. D'ailleurs, Elfriede Jelinek elle-même n'a jamais revendiqué être une dramaturge complète mais bien plutôt apporter sa collaboration au théâtre. Aussi déclare-t-elle: « J'écris pour le théâtre, non pour la pratique théâtrale. »⁴⁸⁵ Ou encore en après-propos de sa *Trilogie de la mort* : « Ces textes sont pensés pour le théâtre mais pas pour une représentation théâtrale. »⁴⁸⁶

Aussi Elfriede Jelinek précise-t-elle qu'il s'agit là d'une base qui s'adresse au théâtre mais que le texte en lui-même ne saurait nullement suffire à une représentation théâtrale. Cette tension est poussée chez certains critiques jusqu'au paradoxe : ceux-ci y voient des pièces à la fois parfaites pour le théâtre mais en même temps injouables. Dans son article *Bambis Tollwut (La folie furieuse de Bambi)*, Gerhard Stadelmaier résume l'œuvre dramaturgique de Jelinek en ces termes:

Elle est d'entrée ennuyeuse. C'est pourquoi ses pièces, qui ne sont guère plus que des accumulations de d'énormes textes, sont idéales pour le *Regietheater*.⁴⁸⁷

Le journaliste estime ainsi que c'est le metteur en scène seul qui rend intéressants et théâtraux ses pièces. Mais dans le même temps, cette délégation de pouvoir, Elfriede Jelinek l'envisage comme nécessaire à notre époque où l'auteur a perdu son statut de créateur de spectacle. En cela, fournir un simple script, c'est offrir une totale liberté au metteur en scène qui peut véritablement mettre sa griffe au spectacle qu'il monte.

Le critique Marcel Reich-Ranicki vient lui aussi souligner ce paradoxe:

Ses drames sont impossibles à monter. [...] Elles sont, pour tout dire, illisibles mais elles se prêtent parfaitement comme supports pour des metteurs en scène à l'imagination débordante, ambitieux et sans égards pour l'auteur : ils s'éloignent sans regrets de ce que l'auteur a livré

⁴⁸⁵ „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Toten“, Theater Heute, p.2: „Ich schreibe für das Theater- aber nicht für die Theaterpraxis.“

⁴⁸⁶ Elfriede Jelinek, „Nachbemerkung“ in *Macht nichts*, 1999, p.85“ Diese Texte sind für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung.“

⁴⁸⁷ Gerhard Stadelmaier, *Bambis Tollwut*, FAZ, 8.10.2004: « Sie ist von vornherein langweilig. Deshalb sind ihre Stücke, die ja kaum mehr sind als Ansammlungen von Textunmengen, der Idealfall fürs Regietheater. »

et font ce qu'ils veulent des textes. Si tout se passe bien, ils en tirent des shows plein d'effets qui ne sont pas toujours ennuyeux.⁴⁸⁸

Néanmoins, sa vision des textes comme des metteurs en scène est quelque peu exagérée. Il ne s'agit pas de lire les drames de Jelinek comme on lit une pièce de théâtre habituelle.

Pièce de théâtre et concept artistique⁴⁸⁹

D'autre part, même si les metteurs en scène prennent beaucoup de liberté avec le texte d'origine, leur souci reste néanmoins de diffuser le message du texte, de l'illustrer et de le rendre compréhensible sur scène, quitte à s'éloigner beaucoup de la pièce d'origine. Même chez les metteurs en scène actuels, la mise en scène reste une interprétation, une lecture d'un texte. Et quand bien même la mise en scène devient un pur happening au lien distant et irrespectueux avec la pièce (on pense à la mise en scène de *Bambiland* par Christoph Schlingensief), ce qui reste de commun avec le texte d'origine, c'est une fois de plus le ton, l'esprit provocateur et subversif que dégage Elfriede Jelinek. Aussi Schlingensief explique-t-il:

Dans notre collaboration, elle m'a exhorté à ne pas respecter ses textes mais à les utiliser et à former de nouveaux systèmes. Comme elle le fait elle-même: se servir de ce qui existe comme un catalyseur ou un four à haute température pour créer du neuf. Pour Jelinek, l'art, ce n'est pas une imitation, c'est un élixir. Elle m'a enseigné l'auto-provocation: car elle ne provoque jamais les autres, mais elle-même, elle continue à travailler là où les autres s'arrêtent quand ça commence à faire mal.⁴⁹⁰

Plus qu'un texte théâtral, c'est un « élixir », une préparation à diluer, un concept artistique que Jelinek transmet dans ses pièces. En se provoquant elle-même dans ses textes dramaturgiques, elle se pousse la première à se poser la question de la catégorie dans laquelle ranger ses œuvres, en remettant ce qu'elle écrit sans cesse en question.

⁴⁸⁸ Marcel Reich-Ranicki, «*Die missbrauchte Frau* » in *Der Spiegel*, 42/04: „Ihre Dramen sind unaufführbar. [...] Sie sind, offen gesagt, unlesbar, doch als Vorlage für ehrgeizige und rücksichtslose Regisseure mit viel Phantasie hervorragend geeignet: Sie entfernen sich ohne Reue von dem, was die Autorin geliefert hat und machen aus den Texten, was sie wollen. Wenn es gut geht, entstehen effektvolle Shows, die nicht immer langweilig sind.“

⁴⁸⁹ Cf. annexe n°1: « Installations artistique d'après les pièces d'Elfriede Jelinek »

⁴⁹⁰ *Süddeutsche Zeitung*, 8.10.04, *Eine Realistin, es ist schwer, ihr standzuhalten*, Christoph Schlingensief: „In unserer Zusammenarbeit hat sie mich aufgefordert, ihre Texte nicht zu verehren, sondern zu benutzen, um Systeme zu formen. Wie sie es tut: aus dem Vorhandenen als Katalysator oder Hoherhitzer Neues schaffen. Für Jelinek ist Kunst keine Imitation, sondern ein Elixier. Von ihr habe ich Selbstprovokation gelernt: Denn sie provoziert nie andere, sondern sie selbst, sie arbeitet da weiter, wo andere aufhören, wo es wehtut.“

Peut-être faut-il sortir du champ littéraire pour envisager une autre dimension, nouvelle, de ses textes « théâtraux ». Il n'est pas anodin que Jelinek emploie dans *Babel* le terme d'« œuvre d'art morale » ou « sur la morale » (« Moralkunstwerk ») et non simplement de pièce. De même, dans les propos de Schlingensiefel, il est également question d'« art » et non de théâtre. Aussi devrait-on tenter d'envisager les pièces comme des concepts artistiques à l'instar de l'art conceptuel, art qui ne se soucie en apparence plus du savoir-faire de l'artiste ni même de l'idée qu'une œuvre doit être « finie » mais dans lequel car l'idée prime sur la réalisation. Aussi l'artiste conceptuel propose-t-il des esquisses ou des modes d'emploi pour réaliser l'œuvre mais non la réalisation, car l'idée prend plus de valeur que la réalisation. Car enfin le théâtre se définit aussi comme un art (scénique) et non seulement comme un genre littéraire. D'autre part, les textes de théâtre d'Elfriede Jelinek présentent une dimension réflexive sur la notion de théâtre et de théâtral. Il est nécessaire de rappeler que l'art contemporain, ayant perdu sa fonctionnalité représentative reprise à merveille par la photographie, s'essaie à toutes sortes de formes, en gardant toujours pour vocation de tendre un miroir réflexif de la réalité au public. Alors que les formes de représentation étaient autrefois réservées principalement aux domaines artistiques et littéraires (peinture, sculpture, danse, théâtre), aujourd'hui la représentation, par son industrialisation et sa multiplication, est tombée dans le domaine non-artistique (la photographie, le cinéma puis la télévision). Cette trivialisation du figuratif entraînent les arts à se redéfinir en fonction de ces nouvelles formes représentatives qui servent d'instrument à toute sorte de discours. Ceux-ci déplacent leur fonction vers le conceptuel, l'important étant de dévoiler l'idée derrière l'image, le point central de l'art est de formuler une réflexion « déconstructive » sur le monde postmoderne, ce monde des divers médias. En ce sens, les œuvres de théâtre d'Elfriede Jelinek s'ancrent tout à fait dans cette démarche et veulent se servir de la scène comme moyen d'expression mais peuvent aussi bien prendre d'autres formes.

Prenons l'exemple d'*Au Pays. Des Nuées.*, texte dont la seule trace de théâtralité repose sur ce flux de voix, ce nous indistinct. Ce texte est celui qui a le plus été mis en scène⁴⁹¹ mais mettre en scène ne signifie pas seulement monter en spectacle sur une scène. Mettre en scène, c'est aussi dramatiser un texte, le présenter de sorte à produire une tension à même de susciter émotions et réflexions chez le public. C'est ainsi qu'*Au Pays. Des Nuées* n'a pas été seulement monté comme spectacle théâtral, il a également fait l'objet d'une édition spéciale travaillant sur la typographie afin de faire ressortir visuellement les différentes voix⁴⁹². C'est

⁴⁹¹ Une des plus réussies restant sans doute la mise en scène par Jossi Wieler, en 1988, au Schauspiel de Bonn.

⁴⁹² *Wolken.Heim*, mise en page de Klaus Detjen, Göttingen, Steidl, 1993

ici le texte qui fait l'objet d'une mise en scène (ou plutôt mise en page), d'une représentation. Burkhard Stangl en a proposé trois versions musicales⁴⁹³ avec une version dans laquelle le texte est entièrement transposé en accords et avec une autre dans laquelle se mêlent des extraits du texte chantés par une voix d'alto et des lectures à haute voix d'Elfriede Jelinek elle-même, créant un effet polyphonique vocal. Enfin, l'une des transpositions les plus surprenantes est sans doute l'installation électronique artistique *Trigger your text*⁴⁹⁴ (« Flingue ton texte »), exposée à maintes reprises dans le cadre d'expositions sur les arts électroniques. Créé dans le cadre du projet artistique « wörter brauchen keine seiten », il fut présenté pour la première fois par l'organisation « Literatur + Medien ». D'après la description qu'en fait Elfriede Jelinek elle-même⁴⁹⁵, cette installation artistique est un programme informatique, un concept artistique ne serait-ce que par sa localisation dans une salle d'exposition, qui propose un jeu interactif avec le public. C'est la violence du joueur qui déterminera si l'idée (sous forme de citation d'*Au Pays. Des Nuées*) se rapprochera plus du pratique ou du théorique. C'est donc le public qui fait l'objet littéraire et non l'auteur, chacun

⁴⁹³ Burkhard Stangl, *Wolken. Heim.*, concert pour clarinette et ensemble, 1989, 1992 et 1997

⁴⁹⁴ *Trigger your text - Wolken.Heim. Eine interaktive Computerinstallation*, Hannes Franz, 1993

⁴⁹⁵ http://www.aec.at/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8712, 1993: *Elfriede Jelinek/ Hannes Franz/Gottfried Hingsberg*: „Zwei 3 m hohe, geschwungene Silhouettenformen stehen als Pendants zueinander versetzt im Raum. Während die hintere Front an der Wand lehnt, ist die vordere freistehend platziert. Die beiden gedruckten Aluminiumfigurinen sind mit einer empfindlichen, orange-roten Polyamidbeschichtung überzogen, die durch elektrostatische Beflockung aufgetragen wurde. Die scherenschnittartigen Gebilde wecken die unterschiedlichsten Assoziationen, von antropomorphen Anklängen über barocke Altarprospekte bis hin zu fernöstlichen Schreinen. Der davor aufgestellte, meterhohe Zylinder, auf dem ein Bedienungshebel angebracht ist, erinnert formal an eine Kerze. Dies trägt in entscheidendem Maße zu dem hieratischen und sakralen Charakter der Installation bei. Über den Joystick kann der Betrachter ein aggressives Videospiel, welches auf das Totschlagen virtueller Fliegen abzielt, auf einem der beiden in die Silhouettenform eingebauten Monitore steuern. Je nachdem, wie mit der Fliegenklatsche umgegangen wird, gelingt es dem Spieler, eine Auswahl von drei Kapiteln aus Elfriede Jelineks Buch *Wolken.Heim.* auf dem zweiten Monitor abzurufen. Die Steigerung des Schwierigkeitsgrades ermöglicht es, in weitere Textebenen vorzudringen, die nach dem System des deutschen Idealismus aufgebaut sind – der "reinen" Idee, der "politischen" Idee und der "praktischen" Idee.

"Meine Theatererfahrungen der letzten Jahre haben mich dazu gebracht, grundsätzlich über die Vermittlung von Literatur nachzudenken. Durch meine Beschäftigung mit Computerkunst, überhaupt mit den neuen elektronischen Medien, bin ich zu dem Schluß gekommen, daß neue Formen der Literatur gefunden werden müssen, in denen der Rezipient von Kunst selbst auch in das Material, das ihm vermittelt wird, eingreifen können muß. Das Kunstwerk soll seine eigene Rezeption bereits enthalten! Und gleichzeitig wird der Betrachter ein Teil des Werks." (E. Jelinek)

TRIGGER YOUR TEXT

Die Installation "Trigger Your Text" enthält ein Computerspiel, in dem der Spieler Texte aus *Wolken. Heim.* gewinnen kann. Der Rechner hat 128 Textfragmente aus *Wolken. Heim.* gespeichert, die in drei Gruppen geordnet sind: 1. Die "reine Idee", 2. Die "politische Idee", 3. Die "praktische Idee"

Die drei Gruppen werden jeweils in drei 'Härtegrade' unterteilt, so daß neun Gruppen zur Auswahl stehen. Die Installation stellt sich im Vorspann vor, fordert dann zum Spielen auf und zeigt eine kleine Gebrauchsanleitung an. Das Spiel besteht in 'Fliegenklatschen'. Man muß versuchen, mit dem Joystick möglichst viele Fliegen zu erschlagen, ohne von den Fliegen in die Ecke gedrängt zu werden. Der Gewinn besteht aus *Wolken.Heim.*-Texten, die von verschiedenen Schauspielern gesprochen oder gesungen werden. Welchen Text man gewinnt, hängt davon ab, wie man gespielt hat. Falls keiner spielt, zeigt die Installation Videoclips und Textbeispiele und lädt ab und zu zum Spielen ein.“

obtenant un résultat différent. La localisation de l'action dans une salle dédiée aux arts oblige le participant à s'interroger sur la dimension philosophique ou du moins sociologique de ce programme informatique. L'utilisation de l'art électronique pour supplanter la littérature et la publication de livres a pour but de considérer l'œuvre artistique, ici le texte, comme un objet non fini mais qui nécessite l'interaction du public, d'un lecteur. Ses textes « théâtraux » ou plutôt ses « concepts artistiques » ont donc pour grande fonction de rétablir la possibilité de l'interaction face à la passivité de la représentation, devenue dangereuse aux yeux d'Elfriede Jelinek. Celle-ci ne se concentre plus uniquement sur son rôle de génitrice en tant qu'auteur mais met l'accent sur la primauté de la réception d'une œuvre. Il lui paraît essentiel de proposer un nouveau lien entre l'œuvre et le public plutôt que de se focaliser sur celui entre auteur et texte. Il s'agit de faire passer l'œuvre ou plutôt l'état d'esprit de celle-ci. C'est en ce sens qu'Elfriede Jelinek a inauguré son site Internet « Elfriede Jelinek Homepage »⁴⁹⁶ en 1996 pour permettre un accès direct entre ses textes et le public, un accès dont celui-ci détermine les conditions. Il est libre de zapper, de ne lire que les titres, des extraits ou de ne regarder qu'une image. Le site ne comporte d'ailleurs aucune biographie, aucune indication précise sur l'auteur, si ce n'est une photo en gros plan d'Elfriede Jelinek sur la page d'accueil. L'auteur n'est plus qu'une image, une abstraction qui plane en négatif autour des textes tandis que les œuvres, elles, ont gagné leur indépendance et se retrouvent en contact direct avec potentiellement la communauté entière des internautes, complètement accessibles. Les textes de théâtre sur ce site deviennent donc le résultat d'une recherche sur Internet et, de la même manière qu'avec *Trigger your text*, ils sont à la merci du lectorat dont lui seul dépend sa découverte et son exploration par l'opération de la souris.

Elfriede Jelinek fait donc exploser le cadre restreint dans lequel se maintiennent d'ordinaire les textes de théâtre. Alors que ceux-ci sont habituellement envisagés comme des œuvres littéraires qu'il convient de consigner dans un livre édité, chez Jelinek ils prennent toutes sortes de forme qui dépassent largement celui de l'édition traditionnellement attribuée à la littérature. Les œuvres « théâtrales » de Jelinek ne sont d'ailleurs plus uniquement des « textes » au sens où on l'entend communément. Ce que Jelinek remet en cause, c'est le support écrit, fondement même de la littérature, support qu'elle déclare obsolète et inopportun quand on veut parler de théâtre. Il est fini le temps de la suprématie du texte, à la place de celui-ci reste le moyen, c'est-à-dire le média, qui permettra une transmission et une réception de la pièce (également au sens de morceau) au public. S'intéresser au média du

⁴⁹⁶ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

théâtre, c'est donc réfléchir sur les moyens de communication, ici du message et des idées d'une pièce. Dans cette perspective, la phrase énigmatique d'Elfriede Jelinek «J'écris pour le théâtre, non pour la pratique théâtrale » prend tout son sens. Elle envisage le théâtre non selon sa définition traditionnelle d'un jeu d'acteurs représentant une fiction vraisemblable mais comme un moyen de communication artistique qui serve à créer une interaction entre les concepts que la pièce signifie et le public. En ce sens, la pièce se sert de la scène du théâtre comme l'œuvre d'art se sert de la salle d'exposition: le théâtre comme lieu permet de donner une dimension réflexive et artistique à l'objet observé. C'est par le changement de cadre que le matériau prend une dimension artistique. La similitude entre les deux devient d'ailleurs si grande que la différence entre art scénique et art muséal se fait ténue. Puisque la pièce de théâtre chez Jelinek ne se base nullement sur l'acteur (donc le corps humain), rien n'empêche de mettre en scène ses textes théâtraux sous d'autres formes que celle de la mise en scène théâtrale. En effet, la mise en scène signifie en premier lieu l'organisation matérielle de la représentation d'une pièce. Cette organisation matérielle est un agencement, elle a donc d'abord une dimension spatiale et peut alors très bien consister en l'agencement d'une installation artistique ou d'un espace acoustique. Ainsi le petit texte théâtral *Körper und Frau. Claudia* (*Corps et Femme*) avec pour protagoniste une image fantomatique de Claudia Schiffer qui s'exprime la prison que représente son enveloppe corporelle fit l'objet d'adaptations tout à fait symptomatiques. Précédant le texte, une parenthèse fait seule office d'indication « scénique »: « Venant d'un cabinet de toilette fermé à clef, d'un magnétophone, voix électronique ». ⁴⁹⁷

Cette didascalie semble fort peu adaptée pour une mise sur scène et correspond bien plus à une recommandation de l'artiste pour la mise en place de son œuvre artistique. En effet, la première utilisation de ce texte eut lieu le 4 novembre 2001 au schauspiel frankfurt dans le cadre d'une soirée intitulée « Mit vollem Munde. Ein literarisches Bankett » (« La bouche pleine. Un banquet littéraire. ») Pia Janke et ses étudiants reviennent sur l'adaptation originale de ce texte dans leur bibliographie d'Elfriede Jelinek:

Corps et Femme était une œuvre commandée par le schauspiel frankfurt et écrite par Jelinek pour l'ouverture de la saison 2001/2002 du théâtre sous la nouvelle direction d'Elisabeth Schweeger. Lors de la première dans le cadre de « La bouche pleine. Un banquet littéraire »,

⁴⁹⁷ *Körper und Frau. Claudia.*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fkoerper.html>, 10.7.2001 : « (Aus einer verschlossenen Klokabine, vom Band, Computerstimme) »

le texte fut joué en boucle pendant toute la soirée –en respectant la didascalie – à partir d’une cassette (avec la voix électronique « Karlchen ») dans les toilettes des femmes.⁴⁹⁸

La pièce est « jouée » mais ni par des acteurs et ni sur scène, elle n’a d’autre part ni début ni fin puisque le texte recommence à l’infini. D’autre part, son fonctionnement demande une installation de départ mais pour la suite la pièce est autonome. Aussi pour reprendre l’affirmation de Jelinek elle-même, cette œuvre est bien pour le théâtre (en l’occurrence, le schauspiel frankfurt) mais non pour la pratique théâtrale. Elle se rapproche plus de l’installation artistique comme on en voit dans les musées d’art contemporain que de la pièce de théâtre. Le lieu incongru des toilettes pour femmes en fait une expérience artistique et participe d’une démarche réflexive sur les limites entre les lieux et les genres qui caractérisent les œuvres d’art. Les toilettes, lieu dans lequel on n’envisagerait qu’en dernier lieu une manifestation artistique, sont ainsi réhabilités: l’expression artistique et la communication d’une texte théâtral peuvent s’affranchir des conventions, des lieux institutionnels qu’on leur attribue habituellement.

De même, à l’inverse, *Corps et Femme* a été l’objet d’une deuxième mise en scène à Graz au «Museum der Wahrnehmung» (Musée de la Perception), un musée qui accueille diverses installations proposant une réflexion sur nos perceptions sensorielles. En coproduction également avec le forum stadtpark theater Graz et le schauspiel frankfurt, le metteur en scène Ernst Binder propose à l’inverse une représentation théâtrale de ce texte dans le cadre du musée. L’actrice Juliane Werner joue seule le texte. Le programme du musée décrit le spectacle:

Dans le jardin tout pimpant, une figure féminine enveloppée et enfermée de velours rouge (Juliane Werner) est assise, elle une figurine d’albâtre sur un piédestal de monument La dame de cire, couronnée d’un carré de néon telle une couronne douloureuse, mâche les phrases de Jelinek: cette musique sensorielle captivante [...]. Lentement, Juliane Werner fait exploser son corset de coutume et de transmission, défait ses boutons pour se libérer et attaque sans attendre, embarquant le collage d’Elfriede Jelinek *Corps et femme* [...] vers un délire d’une ardente froideur et témoignant à tout instant d’une intention artistique calculée. [...]. Werner ne fait jamais étalage de l’„objet“, même en nuisette sexy, mais avec des yeux

⁴⁹⁸ Pia Janke und StudentInnen, *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis.*, p.118: « *Körper und Frau* war ein Auftragswerk des schauspiel frankfurt und wurde von Jelinek für die Eröffnung der Spielzeit 2001/2002 unter der neuen Intendanz von Elisabeth Schweeger geschrieben. Bei der Uraufführung im Rahmen von „Mit vollem Munde. Ein literarisches Bankett wurde der Text während des gesamten Abends - gemäß der Regieanweisung – auf der Damentoilette vom Tonband (mit der Computerstimme „Karlchen“) in Endlosschleife gespielt.“

perçants et brillants, il le met dans un duel d'écho avec un coquillage au murmure pythique, la surface vide de l'identité féminine.⁴⁹⁹

Cette fois-ci, il s'agit bien d'une mise en scène théâtrale, qui tient presque de la performance (un seul acteur exprime par son jeu corporel toute l'intensité du texte), ne serait-ce le caractère très fixe de la mise en scène. Cette pièce est rejouée à heure fixe pendant toute la durée de l'exposition du musée. Si sa limitation dans le temps la place plus du côté de la représentation théâtrale, le cadre muséal dans lequel évolue le spectacle en fait plus une installation interactive par la présence humaine de l'actrice. Par ces deux différentes adaptations⁵⁰⁰, *Körper und Frau*. Claudia synthétise comment les textes théâtraux tendent à faire imploser la catégorisation stricte des différents arts et souhaitent se rapprocher de l'art total au sens plus large que le concept de wagnérien du *Gesamtkunstwerk*, mais bien plutôt comme champ des décloisonnements. Les textes de Jelinek n'ont pas la prétention de se poser en elles-mêmes comme œuvre d'art totale mais plutôt de laisser libre champ à une multitude de collaborations artistiques, à une exploration totalement libre des limites (in)existantes et des mélanges de genres possibles.

Une des grandes problématiques que soulèvent les textes théâtraux jelinekiens est donc l'interrogation omniprésente dans les arts contemporains et in extenso dans toutes les formes d'expression, du brouillage des frontières entre les différents genres, les différents arts. La confusion se fait grandissante quand on prend en compte le fait que les arts s'inspirent tout naturellement du monde qui les entoure tandis que ce monde humain se laisse influencer également par les arts. Cette nécessaire interpénétration des arts et de la société se fait grandissante dans notre société postmoderne, société qui se base sur la communication et les moyens de communication dont se servent aussi bien les arts que les bétériens. Les médias, dont on recherche de manière frénétique à diversifier l'existence et l'utilisation, comme le cinéma, Internet, la radio, tous ces moyens de diffusion sont également utilisés par les artistes des différents corps artistiques. Notamment, le théâtre, dont la forme habituelle, la fiction vraisemblable, a été supplantée par les nouvelles technologies que sont le cinéma et la

⁴⁹⁹ http://muwa.at/news.Cf..m?news_id=42&startrow=49: „In dem schmucken Gartenbau sitzt eine in roten Samt gehüllte, zugeknöpfte Frauensperson (Juliane Werner) als wasserbleiche Figurine auf einem Denkmalsockel [...]. Die wächserne Dame aber, über deren Haupt ein Neongeviert wie ein schmerzlicher Kranz erblüht, zerkaut Jelinek-Sätze: diese bestickende Sinnmusik [...]. Langsam platzt Juliane Werner heraus aus dem Korsett von Sitte und Überlieferung, knöpft sich frei und schießt gleich los - und treibt die Elfriede-Jelinek-Collage Körper und Frau [...] in ein wunderbar heißkaltes, jederzeit kunstkalkuliertes Delirium hinein. [...] Niemals, auch nicht im sexy Nachthemd, stellt Werner das "Objekt" aus, sondern, mit durchdringend strahlenden Augen, im Echoduell mit einer delphisch raunenden Klosettmuschel, die leere Fläche weiblicher Identität.“

⁵⁰⁰ Cf. également annexe n°1: *Kropp och kvinna*

télévision, est amené à diversifier l'utilisation de ses ressources et surtout à repenser non seulement l'écriture des textes mais bien plus encore la mise en scène dont la forme classique d'illustration du texte théâtral, de jeu d'acteurs en même temps naturel et « théâtral », c'est-à-dire outré, exagéré, a été reprise et étendue dans les nouveaux médias. Ce déplacement de la théâtralisation, de la mise en scène d'une pièce de théâtre vers le monde entier, cette trivialisation et du même coup universalisation du théâtre, est précisément ce qui fait l'objet de réflexion principale du théâtre d'Elfriede Jelinek depuis *Au Pays. Des Nuées*. Si brouiller les frontières artistiques permet une avancée réflexive sur la définition de l'art, l'omniprésence des procédés théâtraux de la mise en scène dans les nouveaux médias en revanche, préoccupent grandement l'auteur qui voit ici le grand mal de notre époque.

2 - Mise en scène et société postmoderne: le théâtre face à la théâtralisation du monde

2.1. Le theatrum mundi d'Elfriede Jelinek: l'omniprésence de la mise en scène dans la société postmoderne

“All the world's a stage, and all the men and women merely players”, écrivait William Shakespeare pour sa comédie *Comme il vous plaira* dans la seconde partie du XVI^{ème} siècle. Dans ce contexte baroque, marqué par les guerres de religion Jean-Marie Valentin, dans *Les Jésuites et le théâtre, 1554-1680*, parle de « Théâtre du monde »:

Le théâtre étant le lieu où est dite la Vérité, l'antique et en même temps si moderne débat sur la capacité de la scène à représenter le monde reçoit ici une réponse positive. [...] C'est parce que l'univers lui-même est spectacle que la représentation peut le traduire en images et en actions. Sur ce point, théâtre religieux et théâtre profane se rencontrent. Dieu n'est pas seulement « législateur [...] créateur [...] père [...] rédempteur [...] juge ». Il est aussi « le grand maître de la comédie qui ce joue en ce monde », auteur et metteur en scène d'un jeu dont nous sommes les acteurs et dont lui seul connaît de toute éternité et en un seul moment la totalité.⁵⁰¹

Ce brouillage des frontières entre fiction et réalité, vie et rêve (on pense à *La Vie est un songe* de Pedro Calderón de La Barca, écrite sensiblement à la même époque), théâtre et monde, est caractéristique de l'époque baroque. Survenant en temps de crise, celle d'un contexte historique difficile avec l'éclatement des Guerres de Religion, le mouvement artistique baroque se manifeste au théâtre par un goût absolu de la liberté (les pièces rompent avec les formes classiques), un goût de la métamorphose grâce à une multiplicité d'artifices et de déguisements. D'autres points marquants du théâtre baroque sont l'ostentation, la folie, la violence sauvage et l'horreur montrées sur scène, le peu de souci pour les convenances ni même la vraisemblance (avec un recours au surnaturel), enfin l'utilisation du théâtre dans le théâtre pour créer une mise en abyme et souligner l'illusion, le trompe-l'œil, l'omniprésence des apparences. Ces formes de rupture avec un théâtre classique proviennent d'un sentiment

⁵⁰¹ Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le théâtre, 1554-1680 : contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Desjonquères, Paris, 2001, p.145

de vertige dû au contexte historique. Avec les guerres de religion, on a l'impression que tout s'écroule et qu'on ne peut contrôler son destin et le théâtre vient pour exorciser ce temps de crise. L'omniprésence de la mort et la volonté d'une prise de conscience de la fugacité des choses servent de toile de fond à cette dramaturgie baroque.

Les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek ont beaucoup de points communs avec les traits caractéristiques du baroque. Avec pour obsession la mort et l'oubli des morts, la dramaturge s'attaque dès le début de sa carrière à un aspect principal de cette tendance : l'illusion qu'elle tend à montrer pour mieux la déconstruire. Et les multiples effets de distanciation ne sont autres que des mises en abyme, du théâtre dans le théâtre, cherchant à révéler ce que cache une belle apparence. Pour exprimer cette crise, Elfriede Jelinek utilise des formes théâtrales on ne peut plus anti-conventionnelles comme l'absence de dialogues, d'histoire, parfois même de didascalies et surtout la confusion extrême et incessante des lieux. Elle n'hésite pas à recourir à des situations improbables et surréalistes (on pense aux deux étudiants japonais qui sortant des déguisements animaliers de Kurt et Herbert à la fin d' *Aire de repos* ou encore au Andi/Arnie défunt sportif, victime de son culte du corps et d'un excès de musculation dans *Une Pièce de sport*). L'ostentation est omniprésente dans son théâtre. L'outrance, ne serait-ce que physique revient sur scène de manière récurrente (on pense à Robert dans *Clara S.* ou à l'horreur que suscitent des « personnages » comme Inge et Sylvia dans *Le Mur*, qui abattent un bouc sur scène ou encore la violence extrême des mots du Peter dans *Babel*, décrivant les images des terroristes torturés à Guantanamo City). En toile de fond flottent des images morbides de squelettes et de lambeaux de chair comme l'affectionnent les arts figuratifs baroques. Dans la troisième partie du *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*, tandis qu'en toile de fond, le spectateur contemple « à l'écran un gros plan sur la montagne [avec s]ur ses flancs, des corps déchiquetés en tenue de sport éclatantes, [que] les corps sont partiellement décomposés, [qu']il ne reste pour ainsi dire que des squelettes »⁵⁰², s'installe un paysage de chaos dans lequel « des déchets sont déversés pêle-mêle sur le flanc de la montagne [...] et s'entassent sur les morts »⁵⁰³. Dans leur exagération, ces images d'épouvante apocalyptique suscitent un climat de désespoir, de grandiose effacement digne des plus grands tableaux baroques. Enfin, le goût pour l'allégorie et la métaphore (les personnages en eux-mêmes sont d'énormes réseaux symboliques) fait de Jelinek un auteur quasi néo-baroque. Le parallèle avec cette autre période artistique n'est pas anodin. Par les mêmes moyens, Jelinek illustre un temps de crise durant lequel ce sont les définitions des

⁵⁰² *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*, p.65

⁵⁰³ *Ibid.*, p.69

éléments les plus fondamentaux qui sont remises en question : la vie, la mort, l'illusion, la réalité. Si le sentiment de déréalisation au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle venait d'un écroulement matériel du monde environnant, dû à la puissance dévastatrice de la guerre mais aussi l'émergence d'une dualité religieuse, d'une double possibilité d'interprétation du monde avec différentes définitions des rôles impartis à la vie, la mort, le salut, le contexte actuel est fort différent. Certes, l'obsession de la mort vient chez Jelinek également d'une guerre traumatisante et qui marque son écriture, de la Deuxième Guerre Mondiale. On peut également estimer que tout comme avec le catholicisme et le protestantisme, la deuxième partie du XX^{ème} siècle a proposé une interprétation bipolaire du monde avec le communisme face au capitalisme. Néanmoins après 1989, cette dualité s'effondre, ce qui se traduit dans la dramaturgie jelinekienne par des images de chaos (celles-ci déjà présentes dans les pièces des années 1980). La disparition de la solution communiste fait advenir la suprématie de la démocratie capitaliste. Ce qui rapproche en réalité le plus intrinsèquement l'univers baroque de l'univers contemporain, ou plutôt postmoderne, c'est que les deux se posent des questions en termes ontologiques telles que: « qu'est-ce que le monde? La réalité? L'art ? ». On peut donc, à mon sens, tout à fait qualifier les formes dramaturgiques jelinekiennes de néo-baroques et de postmodernes, néanmoins en rajoutant une nuance: si la dramaturge se sert d'esthétique postmoderne, elle ne cherche pas pour autant à transmettre un fond, un message postmoderne.

Au contraire, l'enjeu est tout autre: il s'agit pour Jelinek de justement tenter de sortir de l'impasse postmoderne. En mettant en avant les aspects néo-baroques du postmoderne, Elfriede Jelinek révèle cette époque comme un temps de crise. Les visions chaotiques et mortifères ont pour but de dévoiler par des fantasmagories artificielles les jeux d'illusion de la société. Si le baroque aimait à recourir au théâtre dans le théâtre pour offrir une réflexion sur la magie de l'illusion, sur les frontières entre théâtre et réalité, chez Jelinek ce procédé sert plus précisément à briser l'illusion pour dénoncer la confusion entre théâtralité, c'est-à-dire l'utilisation de ressorts théâtraux de manière ostentatoire, et réelle cette fois-ci non pas dans le cadre d'un cheminement philosophique mais de mécanismes sociologiques représentatifs de l'ère postmoderne. La dramaturge n'encourage pas le brouillage des frontières entre fiction et réalité, elle souhaite au contraire les faire ressortir pour mieux nous mettre en garde contre toute confusion nuisible.

En 1984, elle déclarait ses intentions dans la presse:

Je ne me préoccupe pas des hommes aux angles arrondis, avec leurs défauts et leurs faiblesses, ce qui m'intéresse, c'est la polémique, les contrastes violents, une sorte de technique de gravure sur bois.⁵⁰⁴

Le but n'est pas d'arrondir les angles, de tout aplatir jusqu'à faire disparaître toutes les limites entre les domaines mais au contraire de rappeler les différences.

Tandis que le théâtre baroque proposait une réflexion philosophique et ontologique, Elfriede Jelinek, elle, s'acharne à construire une esthétique qui se veut une critique sociologique.

Quelle dangerosité recèle donc la théâtralité aujourd'hui? En quoi l'illusion est-elle une chose contre laquelle nous devons être mis en garde?

2.1.1. Société et spectacle

La théâtralisation des domaines non artistiques, c'est-à-dire la récupération des principes de la mise en scène théâtrale à des fins non artistiques dans des domaines médiatisés, est la tendance principale de l'ère postmoderne, une ère gouvernée par les deux points cardinaux que sont l'information et la communication. C'est le constat que le monde que nous présentent les garants de la société, à l'heure actuelle les médias de masse, se fait toujours sur le mode du spectacle théâtral. Pour Guy Debord, sociologue d'extrême gauche issu de mai 1968, nous sommes dans une « société du spectacle »⁵⁰⁵, l'étape ultime du capitalisme. Développant l'idée de Karl Marx selon laquelle le spectacle est une action à laquelle les hommes ne peuvent plus participer dans le monde industriel, Guy Debord donne à ce concept plusieurs significations. Le spectacle est avant tout l'appareil de propagande du pouvoir capitaliste, mais c'est aussi « un rapport social, entre des personnes, médiatisé par des images »⁵⁰⁶. Il gouverne donc le fonctionnement tout entier d'une société. Pour le sociologue, le spectacle apparaît avec la société de consommation, dans les années 1930, comme le « pendant concret de l'organisation de la marchandise. Le spectacle est une idéologie économique »⁵⁰⁷. Suivant le mode de reproduction de la marchandise, il se présente lui aussi comme un mode de reproduction de la société. Il « est le capital à un tel degré d'accumulation

⁵⁰⁴ *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein in Theaterzeitschrift*, revue de 7/1984, p.14: „Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen, sondern um Polemik, starke Kontraste, eine Art Holzschnitttechnik.“

⁵⁰⁵ DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992

⁵⁰⁶ *Ibid.*, thèse 4, p.4

⁵⁰⁷ *Ibid.*

qu'il devient image"⁵⁰⁸. Le spectacle se présente dans les sociétés libérales occidentales de manière diffuse, sous la forme de marchandises qui contiennent en elles-mêmes toute la propagande de l'idéologie capitaliste.

Avec la chute du bloc communiste, la société arrive au stade du spectaculaire intégré, celui-ci devenant leur seul et unique mode de communication entre les êtres, un mode pourtant idéologique et donc faussé:

Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux.⁵⁰⁹

Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir.⁵¹⁰

C'est ce mode spectaculaire unique et totalitaire qui brouille en réalité les frontières entre le monde et le spectacle, entre la réalité et la mise en scène médiatique, pour mieux imposer son idéologie de consommation:

Il régit tout dans les relations entre les personnes, puisque désormais tous les rapports sociaux tendent à devenir des rapports marchands: les rapports sociaux ne sont plus que des rapports de seuls signifiants, autrement dit de simulacres. Ils sont eux-mêmes des simulacres.⁵¹¹

Le spectacle comme mode premier de communication implique une modification des rapports sociaux qui ne sont plus que des signes, c'est-à-dire des formes sans fond, des apparences. On nous donne l'illusion de la communication alors que le spectacle est en vérité une manière ultime de nous couper de ce monde dont on cherche à nous donner de manière omniprésente l'image illusoire, de nous enlever tout pouvoir et toute influence sur lui et de nous rendre complètement passifs. Car pour Debord, « la séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle »⁵¹². Ainsi la société contemporaine légitime-t-elle l'universalité d'une vision unique de la vie, en l'imposant aux sens et à la conscience de tous, via une sphère de manifestations audio-visuels, bureaucratiques, politiques et économiques solidaires. Ceci, afin de maintenir la reproduction du pouvoir et de l'aliénation⁵¹³. Le spectacle est donc le signe d'un totalitarisme de la pensée.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, thèse 34, p.17

⁵⁰⁹ *La Société du Spectacle*, thèse 9, p.6

⁵¹⁰ *Ibid.*, thèse 21, p.11

⁵¹¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Internationale_situationniste

⁵¹² *La Société du spectacle*, thèse 25, p.13

⁵¹³ *Ibid.*

Son omniprésence significative comme autorité de contrôle, Elfriede Jelinek cherche justement à la démonter en en révélant la mise en scène.

Avant la rupture d'*Au Pays. Des Nuées.*, les drames jelinekiens jouaient déjà avec l'idée de spectacle et tout d'abord de spectacle théâtral. Les effets de distanciation à la Brecht s'effectuent essentiellement par la mise en abyme, le théâtre dans le théâtre. Ainsi Nora dans *Ce qui se arriva quand Nora quitta son mari* se présente-t-elle dès le début de la pièce comme l'héroïne de la pièce d'Ibsen, annonçant ainsi l'entrelacement de plusieurs drames pour mieux en souligner l'artificialité⁵¹⁴. Le personnage affirme lui-même son caractère fictif et renonce par ce biais au principe d'illusion, premier principe fondamental du spectacle théâtral. L'évolution du traitement du spectacle théâtral entre *Nora* et *Burgtheater* est significative. Cette seconde pièce présente la clique Wessely-Hörbiger, acteurs du Wiener Burgtheater. La réflexion sur le théâtre se fait plus complexe: sur scène, des acteurs jouent de vrais faux acteurs (la parodie grotesque des acteurs réels) qui souhaitent se lancer dans de nouveaux rôles, cette fois-ci cinématographiques. Le mécanisme du théâtre dans le théâtre est donc repris de manière farcesque et modernisée. Dans le premier acte, Istvan et Käthe répètent leur rôle en mettant bout à bout des phrases caricaturales extraites de sources réelles ou inventées, ce qui détruit l'aspiration des acteurs à plus de naturel dans leur jeu. La vraisemblance et la prétention à la plus grande imitation du réel ne sont donc plus seulement l'apanage du théâtre mais également celui du média qui concurrença le premier le théâtre, c'est-à-dire le cinéma. La critique de la vraisemblance ne se tourne donc plus seulement contre le théâtre moderne, elle s'étend à de nouveaux modes de spectacle. La volonté d'imiter le réel s'amalgame dans *Burgtheater* au mensonge, comme le signifie le troisième acte qui se déroule à la libération de Vienne par les Russes en 1945. Pour sauver leur peau, la famille d'Istvan réutilise le nain du Burgtheater comme prétexte, en déclarant qu'ils l'avaient caché des Nazis pendant toute la durée de la guerre alors qu'en réalité il servait à assouvir les besoins sexuels de la sœur Resi. Jouer la comédie devient alors le mensonge pour mieux cacher des atrocités et assurer la pérennité de sa position sociale. Pour arriver à cette parfaite illusion, les personnages (le nain) s'adonnent à la corruption et au chantage. La présentation caricaturale du montage d'un mensonge comparé à une saynète de théâtre met l'accent sur les rouages qui permettent de monter un spectacle.

Avec *Président Vent du Soir*, c'est la politique qui devient spectacle. Le dramuscule file la métaphore du cannibalisme pour présenter sur scène la phagocytose des électeurs ou des pays

⁵¹⁴ *Ce qui se arriva quand Nora quitta son mari*, p.7 : « NORA : [...] Je suis Nora, la Nora de la pièce d'Ibsen. »

par un politique ou un système dominant. Vent du Soir, au bord de l'échec politique par défaut de population, reçoit une visite officielle du président Apertutto, de l'île voisine, à l'occasion du Bal de l'Opéra de Vienne. Pour continuer d'asseoir son pouvoir, celui-ci utilise la médiatisation de sa venue afin de faire croire en son autorité et son importance. Soutenu par la claque familiale formée par le couple d'amoureux transis Ottilie et Hermann, le président se représente en grande pompe devant les caméras. Les politiciens semblent donc faire surgir ex nihilo leur pouvoir par la simple affirmation à la télévision de celui-ci⁵¹⁵. Leurs paroles performatrices sous-tendent que leur pouvoir n'est qu'autoréférentiel, les politiques singeant leur rôle à la télévision alors qu'en réalité ils sont au bord de l'échec. Pour maintenir leur position, ils se cachent derrière un événement autrichien on ne peut plus médiatique : le Bal de l'Opéra. Tandis que continue la valse du monde (les quelques citoyens rescapés de l'anthropophagie du président), les deux hommes politiques parlent de nourriture dont un plat nommé « progrès »⁵¹⁶ dont tous deux se régaler. Tout ce qui entrave leur réussite et peut rassasier leur fringale de pouvoir finit dans leur estomac. Les deux politiciens provinciaux de pacotille sont à la fin supplantés par l'ours sacré (symbole des Etats-Unis) qui, en rachetant les droits à la rediffusion mondiale du Bal de l'Opéra, finit par dévorer les deux petits souverains.⁵¹⁷ Représentant le progrès et donc la modernité, l'Ours sacré étend son pouvoir de manière définitive par l'omniprésence des médias et notamment la rediffusion homogène et à grande échelle d'un spectacle populaire tel le Bal de l'Opéra. Elfriede Jelinek démonte ainsi, déjà dans ce dramuscule, les médias et particulièrement les spectacles médiatiques comme instruments de propagande politique, surtout de la politique capitaliste incarnée par les Etats-Unis.

Au Pays. Des Nuées représente surtout une rupture structurelle mais pas réellement une rupture thématique. La première phase théâtrale témoigne d'une évolution de la problématique du spectacle avec un déplacement de la critique du théâtre comme garant d'un régime bourgeois, capitaliste et fascisant vers une critique du spectacle médiatisé comme

⁵¹⁵ <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fabendwn.htm>: „Abendwind: Als eindeutig von der Mehrheit gewählter Präsident begrüße ich Sie, lieber Franz Josef Apertutto, anlässlich der einmaligen Gründungsfeier von unsarer Kultur!“

⁵¹⁶ *Ibid.*: « Apertutto: Hab Ihnen zum Geschenk ein bißel einen Fortschritt mitbracht. Da in dem Reindl, da ist er darin. Müssens nur noch aufwärmen! Aber vergessens net drauf! Sonsten verkocht er und nachert is auf einmal nix mehr da. Abendwind: Später später... Erscht probiern Sie unsern jungen Insulaner in Apfelfoß. [...] A bisserl ein Fortschritt war net schlecht. Damit die Leut ihn genießen kunnten. Und nachher genießen mir die Leut. Schön alle Viertelstund mitn Soft übergießen! Meine Mitesserinnen und Mitesser: Tun's Ihnan ordentlich ausdrücken! Sonst setzts was!“

⁵¹⁷ *Ibid.* „Der Bär: Ich komme von einer überseeischen Fernsehgesellschaft und möchte Ihnen alle Übertragungsrechte für die nächsten fünf Jahre abkaufen. Jenseits des großen Teichs wünscht man nämlich dieses Ballereignis ab sofort jedes Jahr auf dem Bildschirm zu sehen. Grüß Gott. Lassen Sie ja nichts anbrennen oder kalt werden!“

garant du système dominant, capitaliste et phagocytant qui tend à devenir total et par là totalitaire. Cette évolution correspond naturellement à une évolution historique, avec en 1988 la disparition d'un système qui s'oppose au capitalisme, la chute du bloc communiste.

Fait marquant dans la rupture structurelle d'*Au Pays. Des Nuées*, les voix deviennent le point central de la pièce à l'heure où l'image impose de manière de plus en plus élargie son diktat. Dans *Houlette, Bâton et Schlag*, le sujet de la pièce est directement issu des médias, d'une information telle qu'elle a été véhiculée par la télévision et la radio. Le drame ne prend d'ailleurs pas comme thématique l'information en elle-même mais sa médiatisation, c'est-à-dire sa mise en scène dans les médias. Car qui dit mise en scène, dit d'une part mise en place d'un spectacle et d'autre part interprétation d'un texte à la source. Il s'agit bien effectivement d'interprétation, c'est-à-dire de diffusion biaisée d'un contenu réel, comme le signifie la citation reprise d'une déclaration de Jörg Haider dans le journal autrichien *Kurier* et ici placée en exergue. Celle-ci veut expliquer, sous une forme de négationnisme nouvelle génération, le crime xénophobe perpétré par le groupe bavarois paramilitaire d'extrême-droite envers cinq

Tsiganes:

'Qui nous dit qu'il ne s'agissait pas là d'une bagarre lors d'un marchandage d'armes, d'un deal de trafiquant de voitures ou d'une histoire de drogue ?' J.H. ⁵¹⁸

Cette citation mise en exergue annonce le basculement de la pièce dans un monde parallèle, une reconstruction du monde, révisée, où les événements seraient réinterprétés de manière vraisemblable mais cependant fausse, ce qui est la définition même du spectacle théâtral puis médiatique quand les intentions de représenter une vraisemblance et non la vérité ne sont pas clairement formulées dès le départ. Cette vision biaisée de ces événements passés, qui par conséquent font déjà partie de l'histoire, est reproduite de manière distancée dans la pièce. L'analyse de la didascalie de départ avait montré que la métaphore du paysage recouvert d'une housse en tricot (« Handarbeitlandschaft »⁵¹⁹) symbolisait le sol qui régulièrement se déchire pour faire apparaître le sous-sol, c'est-à-dire ce que cache le sol. Par ce biais, Elfriede Jelinek signifie que nul ne peut recouvrir le passé d'une couverture protectrice et oublieuse puisque celui-ci rattrapera toujours le présent d'une manière ou d'une autre. L'effet de

⁵¹⁸ *Stecken, Stab und Stangl*, p.15: „Wer sagt, dass es nicht um einen Konflikt bei einem Waffengeschäft, einen Autoschieberdeal oder um Drogen behandelt hat?“ J.H. “

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.17

distanciation est renforcé dans la pièce par une proposition supplémentaire de mise en scène de la part de l'auteur :

Il est également possible de se faire attraper le bras, même avant le début de la pièce, par quelqu'un à qui l'on fait une brève description de ce dont il sera question. L'équipe du spectacle devrait expliquer, dans les lieux où l'on ne sait probablement pas grand-chose des meurtres des Tsiganes dans le Burgenland, les faits concernant ces assassinats et faire part au public des résultats de leurs recherches concernant les attentats de ladite Armée de Libération Bavaroise, sous une forme ou sous une autre. Petite projection de diapos, montrer des photos au voisin de siège, etc. La diffusion d'information telle que suggérée ci-dessus n'est qu'une des nombreuses possibilités.⁵²⁰

Parallèlement au spectacle sur scène, qui traite déjà de la diffusion de l'information, la dramaturge propose également dans la salle une information du public, elle, soucieuse de véracité puisqu'en dehors de la scène, siège de l'illusion. Le but est d'informer le public de ce dont parle la pièce en profondeur et donc de comment interpréter ce qu'il va voir et entendre. D'autre part, il est bien précisé qu'il ne s'agit pas simplement de rediffuser les sources médiatiques concernant le meurtre des Tsiganes mais bien de faire part des résultats d'une enquête menée par l'équipe du spectacle elle-même. Ces recherches personnelles ont pour but de déjouer les propos potentiellement biaisés voire propagandistes des journalistes qui se sont exprimés à l'époque à ce sujet. Le but est une plus grande objectivité pour que le public soit ensuite plus à même de percevoir la différence entre ce que l'équipe lui a expliqué et les paroles des personnages de la pièce. Cette didascalie est néanmoins à double tranchant car, quoiqu'il s'agisse de nouvelles investigations sur les meurtres poursuivies par l'équipe du spectacle, celles-ci n'en sont pas moins transmises de manière quasi-identique à celle des médias. Tout d'abord, les personnes chargées de transmettre les informations sont des gens du spectacle, potentiellement des acteurs, il serait donc difficile pour le spectateur de faire la part entre le vrai et le faux, entre le spectacle et la réalité. Ensuite, les propositions de diffusion sont semblables à celles employées dans les médias: Elfriede Jelinek suggère l'utilisation d'images (dont le contenu n'est pas précisé) pour mieux faire passer le message

⁵²⁰*Ibid.*: « Es ist auch möglich, schon vor Beginn von jemandem am Arm ergriffen zu werden, dem der Sachverhalt, von dem die Rede sein wird, kurz geschildert wird. Das jeweilige Aufführungs-Team sollte an Orten, wo man von den Roma-Morden im Burgenland nicht so viel weiss, sich mit den die Morde betreffenden Fakten vertraut machen und die Ergebnisse seiner Recherchen, die Anschläge der sogenannten Bajuwarischen Befreiungsarmee betreffend, dem Publikum mitteilen, in welcher Form auch immer. Kleiner Dia-Vortrag, Fotos dem Sitznachbarn zeigen, etc. Die oben genannte Informierung des Publikums ist nur eine der vielen möglichen. »

de l'information. Mais ici, encore, cette transmission ne va pas sans une interprétation des faits, il n'est guère facile de redonner une information sans la déformer un tant soit peu.

Cette indication est donc doublement un effet de distanciation puisqu'il tend à décrédibiliser à la fois ce qui se passe sur scène et ce qui se passe dans la scène et nous enseigne finalement à nous méfier de tout ce qu'on tente de nous inculquer de force (dans la didascalie, il est bien dit que le spectateur « se fait prendre par le bras »). S'installe donc un climat de doute où le public, dès son entrée dans la salle du spectacle, n'est plus en mesure de distinguer le vrai du faux, le spectacle de la réalité. Aussi Elfriede Jelinek applique-t-elle le principe de démythification préconisé par Roland Barthes dans son livre *Mythologies*⁵²¹. Selon lui, pour déchiffrer un mythe, il faut reproduire son mécanisme en changeant le contexte:

Si j'accommode sur un signifiant plein, dans lequel je distingue nettement le sens de la forme, et partant la signification que l'une fait subir à l'autre, je défais la signification du mythe, je le reçois comme une imposture [...]. Ce type d'accommodation est celui du mythologue : il déchiffre le mythe, il comprend une déformation.⁵²²

Ici, l'auteur en doublant la forme du mythe, ici la présentation interprétée d'informations à l'aide d'images imposées, présentée à la fois sur scène et dans la salle, par les médias et l'équipe théâtrale, obtient une lecture de ce qui est présenté comme une imposture ou tout du moins éveille le doute quant à la véracité des propos. Le mythe de l'information objective est démasqué, de même qu'est reproduite cette impression de flottement entre réel et irréel dont le lien direct avec le phénomène de la médiatisation du monde est clairement induit.

D'emblée, la pièce de théâtre donne donc une définition debordienne du spectacle comme « rapport social, entre des personnes, médiatisé par des images ». Or, c'est précisément le rapport, le lien, le dialogue qui s'établit entre les deux personnages, qui traditionnellement crée la dynamique d'un drame. Quelle est ici la nature des liens qui unissent les « surfaces langagières » (plus que les personnages), comment se définit la communication entre elles? Structurellement, la pièce se compose de morceaux de texte qui oscillent entre le monologue et le dialogue. Les répliques, assez longues, s'enchaînent mais les voix ne témoignent de nulle interaction entre elles. Vers la fin de la pièce interviennent alternativement « une autre », « une femme », « un homme », « une autre », « un autre client »⁵²³. Bien souvent, leurs répliques se ponctuent de phrases interrogatives ou exclamatives de sorte qu'on est en

⁵²¹ BARTHES Roland, *Mythologies*, Points Seuil, Paris, 1992, 247 p.

⁵²² *Ibid.*, p.201

⁵²³ *Stecken, Stab und Stangl*, p.58-59: „EIN ANDERER [...] EINE FRAU [...] EIN MANN [...] EINE ANDERE [...] EIN ANDERER KUNDE“

droit d'attendre une dynamique de question-réponse entre les intervenants mais leur rapport est autre:

UN AUTRE [...] On ne devrait pas de suite faire flamber aussi la maison. Même la flamme passionnelle finit par être monotone, si elle brûle en continu. Pourrait-on voir moins grand?

UNE FEMME [...] Oui. Ils veulent encore brûler quelques personnes à un autre endroit, mais ils veulent également boire l'alcool nécessaire, si possible avant.⁵²⁴

La femme ne formule aucune réponse directe à la question posée ci-dessus. La continuité existante entre « un autre » et « une femme » est thématique. Les personnages filent des métaphores qui mettent en parallèle l'incendie criminel contre les Tsiganes et l'ivresse de la passion. Le rapport social qu'ils entretiennent passent donc effectivement par des images, non pas visibles, mais mentales que créent ces associations d'idées. De même, sur cette double page, les adresses aux autres personnages (ou au public) se déroulent d'une manière frappante, l'emploi du vous de politesse et du nous ne se situant nullement au niveau des phrases interrogatives mais au milieu du discours et concernant toujours la vue⁵²⁵. Outre l'image, l'autre lien qui les unit est celui de la vision, l'un ordonnant ou donnant une direction à la vision (et l'interprétation) de l'autre.

Pour autant, une communication directe et réciproque de personne à personne est-elle complètement exclue de la pièce? L'analyse du début de la pièce précise le type de communication possible entre les êtres humains.

La pièce commence par une longue présentation de « quelqu'un, n'importe qui »⁵²⁶, une sorte de présentateur de télévision qui invite le (télé)spectateur tout d'abord à regarder un paysage qu'il décrit ou plutôt commente⁵²⁷. Celui-ci vient expliquer à un public muet des extraits de journaux d'actualité. Son monologue reproduit les réactions de différentes personnes à ses dires en répétant sous forme de questions ce qu'elles ont dit:

⁵²⁴ *Ibid.*, p.58: « EIN ANDERER [...] Man sollte das Haus aber nicht gleich mit anzünden. Sogar die Flamme der Leidenschaft wird schliesslich eintönig, wenn sie andauernd in uns brennt. Hätten wirs denn nicht etwas kleiner? »

EINE FRAU [...] Ja. Wo anders wollen sie auch noch ein paar Leute verbrennen, aber den Sprit dafür wollen sie auch noch selber saufen, womöglich schon vorher.“

⁵²⁵ *Ibid.*: « Sehen täten wirs nicht. [...] Schauen Sie!“

⁵²⁶ *Ibid.*, p.17 : « EINER, EGAL WER »

⁵²⁷ Ici, le même jeu de pouvoir entre celui qui parle et celui qui écoute, celui qui parle exhorte le public à regarder : p.17-18 : « Bitte, sehen Sie hier [...] das sehen Sie doch, oder ? [...] Schauen wir einmal in Ruhe in die Landschaft hinein! [...] Und trotzdem können Sie alles beobachten? »

Quoi, vous êtes incapable d'affirmer à partir de cette photo ce qui fait la particularité de cette pièce? Bon, d'accord. Je vous le dis.⁵²⁸

Ce « quelqu'un, n'importe qui » mime déjà l'anonymat le plus total, les destinataires de son message sont présentés comme des ombres entre présence et absence. Ce monologue reproduit sur scène le système de communication des médias dans lequel les journalistes font aussi bien les questions que les réponses de sorte que la communication entre émetteur et récepteur, en réalité à sens unique, tente de créer l'illusion d'un échange réciproque réel. Nous assistons donc à la reproduction d'un dialogue par une seule voix (et donc une seule façon de penser) qui en vérité contrôle l'ensemble du débat et peut l'orienter à sa guise. Au fur et à mesure que le monologue se prolonge, la nature du présentateur et des participants muets se précise:

Reste chez toi, la vie! Quoi? C'est à moi précisément que vous voulez donner cette vie? Je ne suis pas sa baby-sitter! Qu'est-ce que je suis censé en faire? Elle est morte! [...] Je vous en prie, rentrez, faites comme chez vous [...]. Quand vous aurez franchi le pas de cette porte, vous aussi vous appartiendrez à cette maison, Messieurs les Morts.⁵²⁹

Quelqu'un nous dévoile donc qui sont ces ombres muettes, en réalité les spectres des Tsiganes assassinés (eux personnages réels), le présentateur apparaissant comme le seul à même de transmettre leur message et leur mémoire. En cela, il est une figure de l'auteur de la pièce comme le suggère sa description du drame xénophobe:

[J'] essaie de les sauver in extremis en les remettant ici à la place précise qu'ils avaient sur la photo. Cette tâche que je me donne n'est peut-être pas justifiée parce que j'ai une tendance à tout juger [...].⁵³⁰

Le but de la pièce est donc de redonner sur scène une voix à ceux qu'on a contraint au silence comme l'explique Elfriede Jelinek en interview:

⁵²⁸ *Ibid.*, p.20 : « Was? Sie können auf diesem Foto überhaupt nicht feststellen, wer das Eigentümliche dieses Raumes ist? Na gut, ich sage es Ihnen.“

⁵²⁹ *Ibid.*, p.19-20: « Bleib daheim, Leben! Was? Ausgerechnet mir wollen Sie dieses Leben geben? Ich bin doch nicht sein Babysitter! Was soll denn ich damit machen? Es ist ja tot! [...] Bitte, treten Sie ein, machen Sies gemütlich [...] Wenn Sie über diese Schwelle treten, dann gehören Sie auch zu diesem Haus, werte Herren Tote.“

⁵³⁰ *Ibid.*, p.18: « [I]ch versuche, sie im letzten Moment noch zu retten, indem ich sie hier wieder nachstelle, genau so wie sie auch auf dem Foto drauf sind. Ich bin vielleicht nicht die Richtige dafür, weil ich immer gleich richte.“

J'ai toujours eu le désir de mettre à la disposition d'une minorité tant opprimée, qui vit dans des conditions incroyables, dont les enfants sont systématiquement envoyés dans des écoles spécialisées, à qui on ne donne donc nullement la possibilité d'avoir une éducation, je voulais leur donner ce à quoi j'ai le plus travaillé dans mon art. Parler pour ceux qui n'ont pas de voix ou dont nous ne comprenons pas la langue, voilà ce qui a été pour moi de prime importance.

531

L'auteur se retrouve dans une situation de médiation, elle-même propre au théâtre. Et pour ce faire, elle a choisi le spectacle théâtral, nécessairement rapport social basé sur des images, et se retrouve ainsi confrontée à la problématique de la médiation ou plutôt de la médiatisation, le spectacle étant devenu le paradigme de la communication actuelle. Tendant à supplanter toute autre forme de communication possible, le spectacle devient le « système unique de communication et de perception ». Cette définition apparaît avec une grande clarté dans le contexte des émissions télévisuelles telles que le reproduisent sur scène les « personnages ». Un homme fait notamment l'interview d'une certaine Margit S. qui ensuite prendra effectivement la parole:

UN HOMME : Margit, vous travaillez comme aide à domicile. Que vous est-il arrivé? C'est pas vrai, on vous a surprise en flagrant délit d'authentique humanité! Qu'est ce que l'authentique? Puis-je me permette de donner de suite la réponse, chère Margit? [...] Il n'y a guère longtemps, vous êtes donc allée faire des courses pour un retraité dont vous vous occupez. [...] Quand vous êtes arrivée [...] au rayon boucherie, il y avait devant vous, comme vous me le disiez, 25 personnes devant vous. [...] Vous, Madame Margit, restez encore un instant avec moi, avez demandé à la première dame qui faisait la queue de vous prendre 300g de farce parce que vous êtes une aide à domicile et très pressée. J'ai du mal à croire ce qu'elle vous a répondu. Madame Margit, puis-je expliquer rapidement au public ce que vous m'avez raconté avant l'émission? [...] Deux autres personnes vous ont insultée, chère Madame Margit S. [...] Nous n'avons pas vraiment eu affaire à un congrès sur l'humanité, qu'en pensez-vous? J'attends votre réponse avec impatience. Ecrivez-moi ou appelez-nous pendant l'émission!⁵³²

⁵³¹ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.html>, *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung* – Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek: „Ich hatte den Wunsch, einer so unterdrückten Minderheit, die unter unglaublichen Umständen lebt, deren Kinder alle automatisch in Sonderschulen abgeschoben werden, die also gar keine Möglichkeit zur Bildung bekommen, diesen Menschen das Äußerste, was ich mir in meiner Kunst erarbeitet habe, zur Verfügung zu stellen: Für die, die sprachlos sind oder deren Sprache wir nicht verstehen, zu sprechen, das war mir sehr wichtig.“

⁵³² *Stecken, Stab und Stangl*, p.21-22: „EIN MANN: Margit, Sie arbeiten als Heimhilfe. Was ist Ihnen dabei passiert? Oje, Sie sind bei einer echt menschlichen Handlung erwischt worden! Was ist denn das Echte? Darf ich gleich für Sie antworten, liebe Margit? [...] Unlängst gingen Sie also für einen Pensionisten, den Sie

Elfriede Jelinek cherche ici à reproduire à l'identique une émission de type talk-show qui se base sur l'appel à témoins. Partant d'une situation triviale du quotidien de Margit S., le présentateur tente de lancer des débats philosophiques en se demandant ce que sont l'authenticité et l'humanité. Ces questions, lui-même en donne la réponse sans permettre aux autres de s'exprimer sur le sujet, même la dernière invitation à envoyer des réponses n'est qu'un acte de démocratie déguisée dans la mesure où ce sera par son biais seul que nous seront livrées les réponses du « public ». Dans cette émission, un seul homme a donc la parole et aussi le pouvoir puisqu'il vient définir les grands principes moraux de la société qu'il tend à présenter dans son vrai faux monologue. Le spectacle théâtral fait ici l'objet d'une mise en abyme par la représentation scénique d'un spectacle non artistique qu'est cette émission de talk-show. La reproduction quasi à l'identique de ce spectacle télévisuel mais dans un autre contexte, lui artistique, engendre la déconstruction de celui-ci qui se révèle alors comme pensée et comme perception uniques puisque tout ce que nous devons voir, entendre et comprendre passe par le filtre interprétatif du présentateur. Sa représentation sur une scène théâtrale permet d'en montrer le caractère artificiel et justement théâtral, de mettre en évidence la mise en scène qui s'opère dans ce genre d'émission. Le spectacle, issu du théâtre comme modèle premier, se comprend comme un produit fini qui contient en lui-même les tenants et les aboutissants, comme un objet prêt à la consommation directe, dont la forme, le fond et le sens sont déjà donnés. Guy Debord l'envisage en ce sens comme le « pendant concret de l'organisation de la marchandise », la face visible de ce que nous vend une économie basée sur la consommation de masse. Le spectacle, c'est donc la reproduction des techniques de vente et des aspects typiques d'un produit marketé pour une diffusion à grande échelle. Spectacle et publicité sont donc en lien étroit et par extension le spectacle s'intègre donc dans les moyens de la propagande. Ce que nous montre un spectacle, et ici un spectacle télévisuel, est l'image de vente d'un système économique et de pensée. Pour mettre en avant cet aspect publicitaire du spectacle qui constitue l'un des fondements de sa mise en scène, Elfriede Jelinek reprend dans *Houlette, Bâton et Schlag* les éléments extérieurs inhérents à ce type de rhétorique. La proximité entre émission médiatique et publicité est

betreuen, einkaufen. [...] Als Sie [...] zum Fleischstand kamen, standen dort, wie Sie mir sagten, 25 Personen angestellt [...]. Sie, Frau Margit, bleiben Sie noch einen Augenblick bei mir, baten die erste Dame, die in der Menschenschlange stand, Ihnen doch 30 dkg Faschiertes mitzunehmen. Sie seien Heimhilfe und in Zeitnot. Ich kann es kaum fassen, was Sie zur Antwort bekamen. Frau Margit, darf ich unserem Publikum kurz erklären, was Sie mir vor der Sendung gesagt haben? [...] Zwei weitere Personen beschimpften Sie, liebe Frau Margit S. [...] Ein Kongress über Menschlichkeit hat da eigentlich nicht stattgefunden, oder, was meinen Sie? Ich bin auf Ihre Antwort sehr gespannt. Schreiben Sie mir oder rufen Sie noch während der Sendung an!“

tout d'abord mise en évidence par le processus contemporain du « name-dropping » qui consiste à citer des marques déposées, des noms de personnes célèbres et toute sorte de noms propres qui font partie de la culture générale, qu'elle soit populaire ou non, comme si ces noms pouvaient servir à eux seuls de références d'autorité. Ainsi les différentes voix utilisent-elles à maintes reprises ce procédé rhétorique:

FEMME [...] J'ai une idée: Et si un orchestre nous jouait à présent un petit quelque chose?
L'orchestre symphonique de radio ORF pour vous.

LE BOUCHER: [...] [Les Tsiganes] cependant ne sont pas vides. Si au moins ils étaient des pailles, on pourrait boire du Coca-cola grâce à eux.

UNE CLIENTE : Pourquoi vous êtes-vous mis en travers de notre chemin, chers défunts?
Alors que même une Golf Volkswagen de deuxième série qui voudrait circuler pourrait à peine passer.⁵³³

Dans les citations ci-dessus, les noms propres servent d'exemples d'autorité et de référence pour appuyer la véracité des propos. Mais les personnages utilisent le name-dropping sans argumentation supplémentaire et sans lien logique avec le reste de leur discours si bien que ce procédé reflète alors le vide que cachent leurs dires, la citation ne devenant plus qu'une propagande, qu'une publicité pour des produits qui reflètent au mieux le système dominant et dont l'expansion garantit la pérennité de ce régime.

Ce jeu entre publicité, propagande et maintien en place de rapports économiques voire d'une idéologie se réverbère dans la pièce dans l'analyse que celle-ci donne de ce qui fait son sujet central, c'est-à-dire l'attentat du groupe d'extrême droite perpétré à l'encontre de Tsiganes. Au fur et à mesure que les voix avancent par circonvolutions autour de cette histoire vraie, leurs discours créant un jeu de miroirs avec le cadre dans lequel il s'exprime (l'émission de talk-show), il devient de plus en plus clair que la mise en scène utilisée par les terroristes sur le lieu du crime ressemble fort à celle d'un spectacle et d'une opération publicitaire. A plusieurs reprises, le boucher revient sur la scène du crime telle qu'elle a été découverte, le soir même:

⁵³³ *Ibid.*, p. 24: « FRAU [...] Ich habe eine Idee: Lassen wir jetzt einmal ein Orchester ein bisschen was für uns spielen! Es spielt für Sie das Radio-Symphonieorchester von ORF! »

p.27: „DER FLEISCHER: [...] [Die Roma] sind eben nicht hohl. Wenn sie wenigstens Halme wären, dann könnte man Coca-Cola aus ihnen trinken.“

p.54: „EINE KUNDIN: Warum haben Sie sich uns in den Weg gelegt, wertige Verstorbene? Wo ein VW-Golf der Zweierserie vorbeifahren möchte und kaum an Ihnen vorbei kommt.“

LE BOUCHER: [...] Vous voyez, ces quatre corps, déchiquetés et positionnés en étoile autour du pilier avec un panneau indicateur « Roms, rentrez en Inde ! », ceux-là ils vous ont obéi et ce n'est pas rien!

Ces quatre corps déchiquetés comme quatre chaussures de foot en papier sur sa propre nourriture, je les vois à présent comme s'ils étaient sous mes yeux, des bâtons de mikado jetés autour de ce pilier avec la pancarte qui tourne autour de sa propre axe, mieux que n'importe quel autre panneau publicitaire: Roms, rentrez en Inde, pas un mot de plus, pas un de moins, qui est celui qui a écrit cela ? [...] Car nous tenons absolument à y assister. ⁵³⁴

Dans un contexte de spectacle télévisuel, le boucher, surface langagière représentant le présentateur défenseur du système en place, décrit avec minutie la scénographie impressionnante du crime. Comme dans une image publicitaire, la disposition des corps en étoile permet la concentration du regard sur le centre de la scène, c'est-à-dire le pilier qui attire l'œil par son panneau : « Roms, rentrez en Inde! ». Cette mise en garde xénophobe, digne des méthodes du Ku-Klux-Klan, est ici comparée à un slogan publicitaire particulièrement bien mis en valeur. D'ailleurs, cette phrase revient à de nombreuses reprises dans l'ensemble de la pièce. Mais alors que cette scène se donne pour but de nous convaincre et de nous rallier à la cause de ses auteurs, elle a ici plutôt tendance à nous glacer le sang. Car le propos est amené de telle sorte que nous ne pouvons en aucun cas adhérer à l'avis du boucher. Premièrement, sa profession véhicule *a priori* l'idée que nous avons à faire à un personnage cruel, criminel et dépourvu de compassion. D'autre part, il nous décrit une scène de crime en utilisant des termes propres à nous inspirer de l'horreur et du dégoût. Ensuite, juste après avoir fait le tableau précis de cette scène sanguinolente, celui-ci affirme sans froidement qu'elle reflète le désir profond des téléspectateurs, que cette mise en scène (elle réelle) n'est que la conséquence spectaculaire de nos sentiments haineux inexprimés. Le spectacle joue donc le rôle de catharsis, sauf qu'Elfriede Jelinek nous montre le danger de la primauté de celui-ci s'il cherche à devenir le seul moyen d'expression et de communication. Le boucher considère cette scène du crime comme un remarquable coup publicitaire. Le public, ne pouvant s'identifier au boucher, est alors à même de faire les parallèles entre spectacle, publicité et propagande idéologique. Cette pièce fonctionne donc comme une mise

⁵³⁴ *Ibid.*, p.29: «DER FLEISCHER: [...] Ich meine, diese vier Körper, sternförmig um den Pfahl mit Hinweis-Tafel « Roma, zurück nach Indien! » auseinandergerissen, die haben Ihnen doch gehorcht, ist das denn gar nichts?»

p. 31: „Diese vier wie Papierpackeln über dem eigenen Essen aufgerissenen Leiber, ich sehe sie jetzt vor mir, Mikadostäbe um den Pfahl mit der Tafel herum, hingeworfen, langsam um die eigene Achse rotierend, wie keine Leuchtreklame es je könnte: Roma, zurück nach Indien, kein Wort mehr, keins weniger, wer war das, der das geschrieben hat? [...] Denn wir werden auf jeden Fall dabeigewesen sein wollen.“

en garde contre l'avènement du spectacle tout-puissant et omniprésent. Pour Gérard Thiériot, c'est d'ailleurs là le sujet central des dernières pièces de théâtre de Jelinek comme il le fait remarquer à propos de *L'Oeuvre* et de la médiatisation à la fois de l'accident du téléphérique et de la construction du barrage de Kaprun:

C'est donc moins la société de consommation, objet courant des satires contemporaines, qui est ainsi illustrée que la société du spectacle, pour laquelle ce monstrueux accident, ou plutôt cette expression nécessaire d'une monstrueuse logique rentabiliste, peut fournir une intéressante notice au « Livre des Records». ⁵³⁵

2.1.2. Société du simulacre: illusion théâtrale et réalité

Elfriede Jelinek démontrait dans *Houlette, Bâton et Schlag* le danger que représente le spectacle quand celui-ci sert à mettre en scène des situations réelles, dénonçant par ce biais le flou que la spectacularisation de notre société engendre entre illusion et réalité. Si les drames jelinekiens peuvent se ranger dans la catégorie de la satire sociale, la vision au vitriol que la dramaturge nous livre est bien plus axée autour des conséquences de la médiatisation que de la consommation de masse.

Jean Baudrillard propose une analyse sur ce sujet dans son essai *La Société de consommation*, terme générique qu'il précise ensuite et spécifie comme « société du simulacre ». Pour le sociologue, le *drugstore*, supermarché pratiquement ouvert toute la journée et proposant l'ensemble des gammes de produits trouvables sur le marché, est l'image même de notre société. A ses yeux, cet établissement ne généralise pas tellement la pratique de l'accumulation mais bien plutôt celle de l'amalgame:

Il ne juxtapose pas des catégories de marchandises, il pratique l'amalgame des signes, de toutes les catégories de biens considérés comme champs partiels d'une totalité consommatrice de signes. ⁵³⁶

C'est aussi en ces termes que se définit le postmoderne, comme l'écrit Paolo Portoghesi: « Son utilité est, précisément, de rassembler provisoirement et de comparer des objets

⁵³⁵ THIÉRIOT, Gérard, *L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne ?* (Elfriede Jelinek : *In den Alpen* ; Werner Schwab : *Fäkaliendramen*) in KREMSER-DUBOIS, Sabine et WELLNITZ Sabine, *La satire du théâtre / Satire und Theater*, p.335

⁵³⁶ BAUDRILLARD, Jean, *La Société de Consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1974, p.21

hétérogènes. »⁵³⁷ Tous les éléments existants étant mis les uns à côté des autres, ceux-ci se retrouvent tous sur le même plan si bien que la différence entre les produits et plus généralement entre les domaines devient ténue voir inexistante. Baudrillard met particulièrement l'accent entre l'aplanissement de la différenciation entre la culture avec un grand C (tels les arts et la littérature) et la culture de masse ou tout simplement tous les autres produits en vente:

La marchandise (vêtement, épicerie, restaurant, etc.) y est culturalisée elle aussi, car transformée en substance ludique et distinctive, en accessoire de luxe, en élément parmi d'autres de la panoplie générale des biens de consommation.⁵³⁸

De cette ouverture de la culture à toutes sortes de domaines en résulte une « néo-culture généralisée, où il n'y a plus de différence entre une épicerie fine et une galerie de peinture, entre *Playboy* et un *Traité de Paléontologie* »⁵³⁹.

Pour Jean Baudrillard, cette trivialisation de la culture entraîne de lourdes conséquences:

Nous sommes au point où la 'consommation' saisit toute la vie, où toutes les activités s'enchaînent sur le même mode combinatoire, où le chenal des satisfactions est tracé d'avance, heure par heure, où 'l'environnement' est total, totalement climatisé, aménagé, culturalisé.⁵⁴⁰

De cette citation se dégage un sens plus précis des termes « culture » et « culturalisé ». La culture ne signifie ici plus seulement, selon la définition du Petit Robert « l'ensemble des aspects intellectuels propres à une civilisation », elle peut aujourd'hui se passer de l'adjectif « intellectuel », elle est tout ce qui caractérise notre civilisation (que d'aucuns nommeront alternativement capitaliste, consommatrice, américanisée ou encore postmoderne). Et culturaliser devient alors le moyen le plus sûr d'imposer sans résistance possible les valeurs d'une civilisation, comprendre d'un système de pensée. La généralisation de cette culture-là ôte toute possibilité d'une présence d'une civilisation autre, d'une autre vision du monde. La culture devient totale, voire totalitaire, et impose un seul chemin de vie. Fort de cette analyse, Baudrillard conclut:

⁵³⁷ PORTOGHESI, Paolo, *Le Postmoderne*, 1982, p.7

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p.22

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.23

Dans la substance de la vie ainsi unifiée, dans ce digest universel, il ne peut plus y avoir de *sens* : ce qui faisait le travail du rêve, le travail poétique, le travail du sens, c'est-à-dire les grands schèmes du déplacement et de la condensation, les grandes figures de la métaphore et de la contradiction, qui reposent sur l'articulation vivante d'éléments distincts, n'est plus possible. Seule règne l'éternelle substitution d'éléments homogènes. Plus de fonction symbolique : une éternelle combinatoire d' « ambiance », dans un printemps perpétuel.⁵⁴¹

La disparition des différences engendre donc la perte du sens et de tout ce qui permettait de le créer, c'est-à-dire les différents degrés, il n'y a plus de distinction possible entre le symbole et sa signification, entre une chose et son contraire, entre le signifié et le signifiant. Seuls restent des signes vidés de leur sens.

Le sociologue continue en expliquant que cette mentalité consommatrice résulte d'un dispositif d'objets simulacres. Les gens se contentent des signes du bonheur (acheter une grosse télévision, une belle voiture, un collant amincissant) croyant qu'ils suffisent à faire exister celui-ci. Cette omniprésence du simulacre plutôt que de la chose réelle révèle aujourd'hui une « croyance en la toute-puissance des signes »⁵⁴² Notre société se caractérise donc par l'avènement au pouvoir du signe pur, qui ne fait que se signifier lui-même, c'est le règne de l'illusion généralisée, autrefois réservée au théâtre et aujourd'hui présente partout dans notre environnement, essentiellement médiatique.

Pour Baudrillard, le signe a pour fonction de conjurer, c'est-à-dire de faire surgir quelque chose pour la capter à travers des signes ou encore d'évoquer celle-ci pour mieux la nier et la refouler. Aussi la consommation généralisée d'images, de faits, d'informations, vise-t-elle également à conjurer le réel par les signes du réel:

Le réel, nous le consommons par anticipation ou rétrospectivement, de toute façon à distance, distance qui est celle du signe.⁵⁴³

Le simulacre, cette « apparence sensible qui se donne pour une réalité »⁵⁴⁴, si habituelle que nous ne sommes plus capables de la distinguer de la réalité, crée une distance, une séparation des êtres humains avec le monde qui les entoure.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.26

⁵⁴² *Ibid.*, p.28

⁵⁴³ *Ibid.*, p.30

⁵⁴⁴ *Le Petit Robert*, p.2345

Cette illusion qui sépare, Elfriede Jelinek en fait une fine analyse dans ses dernières pièces, démontrant de plus dans quels buts la généralisation du simulacre, règne de l'apparition sur le mode fantômatique du monde, s'opère.

Reprenant la méthode barthienne du mythologue, Elfriede Jelinek reproduit sur scène les éléments qui caractérisent cette société du simulacre pour mieux les déconstruire.

Dans ses premières pièces, la dramaturge s'en prenait déjà avec virulence à la prétention du théâtre à créer l'illusion. Sa critique s'exerçait à travers tout un arsenal d'effets de distanciation qui visaient la non adhésion du public à la pièce à laquelle il assistait, le forçant ainsi à prendre une pose critique. Le théâtre n'est entre temps plus le seul à vouloir créer la plus grande illusion possible, celle-ci se retrouvant à présent dans tous les systèmes de médiation modernes que sont les médias de masse. Du même coup, la critique jelinekienne s'est également déplacée. Dans *Theatergraben*⁵⁴⁵, c'est aux spectateurs qu'Elfriede Jelinek s'en prend, qui ne sont plus envisagés comme de simples victimes d'une mécanique propagandiste bien huilée, mais comme co-responsables de cette création permanente d'images illusoires du monde. L'enjeu critique des pièces est donc tout autre, le drame jelinekien n'est plus une critique du théâtre moderne mais une remise en question du système sociétal qui nous environne et dont nous sommes tellement imprégnés que ses valeurs en sont devenues les nôtres. Il s'agit à présent de générer, chez les spectateurs, une prise de conscience du fonctionnement même de notre société.

Le but est donc de reproduire les mécanismes de celle-ci et ainsi mettre à jour combien nous sommes bercés par un système basé sur le spectacle également comme illusion à grande échelle et coupure du monde⁵⁴⁶. Ce principe a été adopté par un certain nombre d'avant-gardes artistiques du XXème qui utilisent des méthodes de collage, montage ou sampling. Cette tradition du collage-montage comme critique sociale débute avec les cubistes avec les œuvres emblématiques de Picasso puis les dadaïstes, notamment Marcel Duchamp et ses ready-mades et les surréalistes avec l'écrivain Philippe Soupault son roman *Le Bon Apôtre*

⁵⁴⁵ Extrait de *Theatergraben*, texte publié en 2005 sur Jelinek-homepage dans la rubrique „Zum Theater“ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „Wer kennt schon die Welt so gut, daß er sie abbilden könnte? Ich jedenfalls nicht. Sie aber auch nicht, Sie glauben es vielleicht, aber Sie kennen sie nicht. Sie zeigt Ihnen immer nur ein bestimmtes Gesicht. Warum sollte also das Theater es versuchen, das gar nichts kennt, sondern nur aus dem schöpft, was die Zuschauer zu kennen glauben? [...]Was wird denn da immer verlangt? Daß Wirklichkeit abgebildet wird? Da doch jeder einzelne Theater-Wiedergänger im Publikum seine Wirklichkeit, die er gar nicht kennt, auf diese Figuren schmeißt, von denen er nichts wissen kann, weil er gar nichts wissen kann, weil er über nichts etwas wissen will. Sich unterhalten, das will er. »

⁵⁴⁶ A ce titre, il faut se rappeler des deux citations de Guy Debord : « Les rapports sociaux ne sont plus que des rapports de seuls signifiants, autrement dit de simulacres. Ils sont eux-mêmes des simulacres. » et « La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle »

ou encore le compositeur Gerard Hoffnung⁵⁴⁷ pour connaître un véritable boom chez les artistes des années 60 comme Andy Warhol et ses toiles sérielles ou le Suisse Daniel Spoerri et ses sculptures basées sur le collage de tables et couverts utilisés⁵⁴⁸. Les corrélats littéraires sont multiples, de l'écriture automatique à l'intertextualité :

Ready-made, collage, art-cloche, écriture automatique, intertexte, combinaisons, détournement, appropriation : autant d'expressions qui témoignent des explorations du plagiat. Certes ces termes ne sont pas exactement synonymes, mais ils recoupent un corpus essentiel à la philosophie et à l'activité plagiaire. Philosophiquement, ils s'opposent tous aux doctrines essentialistes du texte : dans un texte donné, aucune structure ne donne un sens universel et nécessaire. Aucune œuvre d'art ou philosophique ne peut s'épuiser d'elle-même.⁵⁴⁹

Le règne de l'illusion, comme expliqué par Baudrillard, débute donc avec la généralisation de l'amalgame comme rapport entre les choses et par extension entre les personnes. Dans les pièces récentes d'Elfriede Jelinek, l'amalgame est le principal ressort dramatique. Amalgamer signifie englober artificiellement et souvent de manière fallacieuse différents éléments *a priori* hétérogènes en exploitant un point commun et ce à des fins argumentatives. Ce procédé est considéré en temps normal comme politiquement incorrect alors que son utilisation est en réalité permanente mais subtile. A l'inverse, la dramaturge fait des parallèles grossiers et choquants de manière quasi systématique pour mieux faire ressortir le mécanisme rhétorique que tentent de dissimuler les garants du discours dominant.

Le procédé est omniprésent dans les pièces. Lors du monologue d'Andi dans *Une Pièce de Sport*, le « personnage » est en lui-même un amalgame d'éléments hétéroclites qui tournent autour d'un même centre. Selon l'indication scénique, Andi apparaît dans un halo de lumière et en position christique comme dans un tableau de Pietà:

Jésus, ici toujours nommé Andi, en slip de bodybuilder [...] Il peut aussi bien être habillé en nourrisson ou bien être joué par une femme, car il doit donner l'impression qu'il est asexué.

⁵⁴⁷ Cf. *L'écriture imitative: pastiche, parodie, collage* d'Annick Bouillaguet, Nathan Université, Paris, 1996, p.134-135: «[L']*Hoffnung Symphony Orchestra* constitué de cent trente musiciens, va se retrouver renforcé pour la circonstance : sont attendus des joueurs de ping-pong et une machine à café.[...] Ces œuvres originales empruntent aux formes les plus classiques, qu'elles démontent pour mieux les pasticher, et le sérieux de l'interprétation (à l'occasion perturbé par les « couacs » dus aux balles de ping-pong et aux hoquets de la machine à café) garantit l'humour par le décalage qu'elle instaure entre la forme et le fond. »

⁵⁴⁸ Sur le collage, voir le livre *Collage : L'invention des avant-gardes* de Brandon Taylor, Hazan, Paris, 2005, 223 p.

⁵⁴⁹ *Monter sampler: l'échantillonnage généralisé*, dir. Par Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Edition du Centre Pompidou, Paris, p.28

En arrière-plan, bien illuminée, une photo d'Arnold Schwarzenegger, on peut aussi projeter de petites séquences de ses films, en boucle.⁵⁵⁰

Andi est donc déjà un collage de différentes figures, de différents sexes, un croisement entre des domaines *a priori* complètement opposés que sont la religion chrétienne et le bodybuilding. Le sacré se mêle donc sans vergogne au trivial. Le fort contraste que forme cette image scénique force l'association d'idées et notamment celle d'envisager le bodybuilding, le culte du corps, comme la religion d'aujourd'hui. Andi est donc cette victime simulacre dont le référent réel (Arnold Schwarzenegger) sert lui-même de spectre médiatique et cathartique pour le commun des mortels. Dans son long monologue, Andi détaille le lien qui l'unit avec son signifié, Arnie:

Là où je me trouvais, j'étais une jeune fille virile du genre Jacadi, tout ému par le son des cloches du mal du pays. Pourquoi faut-il que l'homme s'en aille? Seul mon unique, mon Arnie a réussi à être aimé et pourtant partir. Après tout, moi aussi, je suis attaché, tout comme lui, à mes parents, au petit lopin de terre, à la petite maison dans la montagne. Je m'accroche à lui, le Terminator, qui lui a tant de projets menés à terme. Il est obligé de se représenter partout! Ah, si seulement moi aussi j'étais obligé de faire tout ça! Mais je suis tout le temps obligé de reposer ici bas. Son corps est son uniforme, son signe. Son propre signe et cela signifie: rien. Un néant qui se tient face au fabriqué.⁵⁵¹

Andi, grand fan d'Arnie, est mort pour avoir voulu imiter son idole. Mais l'idole est précisément une image fallacieuse, qui ne reflète pas la réalité. Incapable de différencier entre l'image médiatique trafiquée et donc fictive et la réalité, Andie a fini par se tuer. Son discours mélange le récit de sa vie de fan qui a voulu à tout prix imiter ce qui lui semblait être la réalité mais en vérité n'était qu'un faux-semblant et l'analyse froide et réaliste de sa situation et de ses aspirations que lui permet le recul du trépas. Les allusions utilisées mélangent les registres, passant de la référence culturelle légère à la métaphore morbide comme le montre l'utilisation du nom « Terminator », à la fois rôle phare de Schwarzenegger

⁵⁵⁰ *Ein Sportstück*, p.75: „Jesus, hier immer Andi genannt, der im Bodybuilderhöschen ist [...]. Er kann aber auch als Säugling verkleidet sein, kann auch von einer Frau dargestellt werden, denn er soll irgendwie geschlechtslos wirken. Im Hintergrund, hell erleuchtet, ein Foto Arnold Schwarzeneggers, es können auch kurze Filmsequenzen mit ihm projiziert werden, immer wieder.“

⁵⁵¹ *Ibid.*, p.91-92: « Wo ich stand, war ich, ein männliches Sterntalermädchen, vom Glockenklang des Heimwehs überschüttet. Warum muß ein Mann fortgehen? Nur mein Einziger, mein Arnie, hat das je geschafft: Geliebt zu werden und doch fortzugehen. Immerhin, auch ich hänge, wie er, an meinen lieben Eltern, dem Stückel Grund und Boden, dem kleinen Haus im Gebirg. Ich ziehe an ihm, dem Terminator, der so viele Termine haben darf. Wo der überall auftreten muß! Oh, könnte ich das doch auch müssen! Doch ich muß immer nur hier unten liegenbleiben. Sein Körper ist seine Uniform, sein Zeichen. Sein eigenes Zeichen, und das bedeutet: Nichts. Ein Nichts, das dem Gemachten gegenübersteht.“

et symbole de l'exterminateur de masse (ici d'Andie) et de l'homme-robot, simulacre de l'être humain. Alors que l'amalgame, forme de compréhension du monde la plus répandue à l'heure actuelle, sert en général à rendre toutes les choses semblables et assimilables, ici celui-ci permet précisément de comprendre les logiques qu'il cache et la dangerosité de ces associations d'idées. De même, alors que tout mettre sur le même plan permet en général d'aplanir les différences et de mieux dissimuler voire d'anéantir la véritable signification des choses, ici ce processus permet de tout montrer et de tout expliquer. En effet, juste après avoir clamé son admiration pour la vie médiatique d'Arnie, Andi enchaîne sans transition aucune par la froide analyse désillusionnée de ce que celui-ci représente en réalité. Il déconstruit ce culte du corps qu'il vient d'encenser en le dénonçant comme vide de sens, pure fabrication sans contenu, pur signe. Ici, l'auteur construit son texte théâtral de telle sorte que la situation et son analyse soient côte à côte, une structure tout à fait inhabituelle puisque la fiction et sa critique sont en général séparées. Ici, les frontières sont brouillées reproduisant cette fois à des fins didactiques l'estompement des limites entre réel et irréel, spectacle et off stage. Pour Roland Barthes, cette reprise détournée de ces processus est la seule façon de remettre du sens. Dans *Mythologies*, il affirme:

Et pourtant, c'est cela que nous devons chercher: une réconciliation du réel et des hommes, de la description et de l'explication, de l'objet et du savoir.⁵⁵²

A l'exemple de Barthes, Elfriede Jelinek se sert des armes de ce qu'elle critique pour rétablir des rapports corrects entre l'homme et son environnement.

Remettre du sens grâce à l'association d'idées, pendant positif de l'amalgame, donne la possibilité de se rendre compte que certains mythes ne sont qu'autoréférentiels et vains⁵⁵³. Imiter l'assimilation des registres et des choses se dote en outre d'une deuxième fonction complémentaire: celle de mettre à jour ce que cache la vacuité des mythes visibles. La trilogie *Dans les Alpes* offre un exemple de ce qu'est capable de révéler la légèreté d'un amalgame. L'incendie du téléphérique fait l'objet de plusieurs comparaisons et métaphores assez étonnantes et politiquement incorrectes. Tout d'abord dans *Dans les Alpes*, au cours du dialogue entre l'enfant (victime bien-pensante autrichienne) et l'homme (figure de Paul Celan, poète des Juifs persécutés et de tous les exclus), l'enfant développe un discours

⁵⁵² Roland Barthes, *Mythologies*, p.233

⁵⁵³ C'est également dans ce sens qu'il faut envisager la mode du « name-dropping », figure de style emblématique de la superficialité de ce qui ne fait que se signifier soi-même.

argumentatif pour prouver son autorité supérieure par rapport à l'homme et revient sur l'accident en ces termes très ambigus:

Notre four à nous a réussi à en cuire 155 morceaux, mais que le vôtre ait réussi à en cuire bien plus, ça c'est une chose qu'il vous reste à prouver!⁵⁵⁴

L'enfant ose ici une comparaison inimaginable, celle du téléphérique du Kitzsteinhorn et des fours crématoires des camps de concentration. Le « personnage » nous choque dans son choix d'assimilations contraire au parler politiquement correct habituel. Pratiquant sur le ton de la conversation un négationnisme direct, l'enfant apparaît sous son jour inhumain, forçant le mépris, le public étant alors contraint de faire des liens entre morale bien-pensante autrichienne, nazisme et négationnisme donc refus de tout travail de mémoire.

Le parallèle des fours est encore plus développé dans *L'Oeuvre*, dans le premier long monologue des Geissenpeter qui décrivent une étrange situation:

La viande est déjà prédécoupée par nos soins. Malheureusement, elle a un peu brûlé [...] [U]ne flamme faite maison dans un nouveau barbecue! Une flamme faite maison dans un téléphérique! Une flamme faite maison dans un gratte-ciel! [...] L'âme du rebelle perd son gras, il peut s'agir d'un homme ou bien d'un autre.⁵⁵⁵

Ils filent ici la métaphore du barbecue, événement *a priori* festif, trivial et inoffensif. Les victimes de ces catastrophes naturelles ou d'origine criminelle sont ici comparées à des côtelettes prêtes à être consommées et consommées. La répétition quasi à l'identique des trois phrases force la mise en parallèle du barbecue, du téléphérique et du gratte-ciel. Ici, Elfriede Jelinek utilise le mélange des registres, passant du léger au grave, de la garden-party à l'attentat du 11 septembre 2001. En mettant ces trois éléments sur le même plan, une idée principale ressort: le fait qu'il n'y ait pas de fumée sans feu et que la flamme destructrice ait été fabriquée par des hommes. La chute des Twin Towers ainsi que l'accident mortel du funiculaire de Kaprun ne surgissent donc plus *ex nihilo*, ils ne peuvent plus se poser comme catastrophe naturelle, indépendante de toute intention humaine. C'est ce que souligne la triple répétition de l'expression « flamme faite maison ». Affirmer d'une part qu'une défaillance

⁵⁵⁴ *In den Alpen*, p.42: „Unser Ofen hat 155 Stück geschafft, aber dass Ihrer viel mehr geschafft hat, das müssen Sie mir erst beweisen!“

⁵⁵⁵ *Das Werk*, p.211: « Das Fleisch haben wir schon vorgeschnitten. Leider haben wir es ein bisschen verbrannt. [...] [E]ine selbstgemachte Flamme in einem neuen Gartengrill! Eine selbstgemachte Flamme in einer Gletscherbahn! Eine selbstgemachte Flamme in einem Wolkenkratzer! [...] Das Fett spritzt aus der Seele des Empörers, das kann ein Mensch sein, das kann aber auch ein anderer Mensch sein.“

technique est due à l'intention précise de personnes trop pressées, trop soucieuses de fabriquer vite et à moindre coût, d'autre part que le terrorisme n'a rien d'une fatalité mais est le fait d'êtres humains qui ont construit ces événements, c'est à nouveau chercher l'explication à un fait, remettre du sens dans ce qui s'est passé. Les choses ne se produisent pas par hasard et c'est ce que met en évidence la dernière phrase de la citation, ces victimes présentées comme des rebelles brûlés et ainsi punis de leur insoumission, soit à Dieu en ce qui concerne les Twin Towers, soit à la soi-disant toute-puissance de la technologie.

Ces comparaisons audacieuses permettent donc de réintroduire l'idée que tout n'est pas vain mais que le monde a bien un sens, donné uniquement par l'homme. Simplement, ce sens est plus difficile à reconstituer parce qu'il se cache derrière un collectif (ici les Geissenpeter) qui s'attaque à l'aveuglette à un autre groupe de personnes, doublement victimes puisque celles-ci meurent de manière criminelle et sans que les autres ne puissent savoir la raison de leur sacrifice. Aussi Elfriede Jelinek met-elle à jour un jeu cruel entre les dissimulateurs du sens et le reste de l'humanité qui se retrouvant face à un monde de vacuité, est mû par de profonds sentiments de fatalité, d'angoisse et d'insécurité, sentiments propres par exemple au discours des Etats-Unis⁵⁵⁶.

La vérité est maquillée de sorte à conditionner les membres d'une société et leur faire accroire que personne n'est responsable de ce qui leur arrive ou plutôt de ce qui arrive dans le monde. La production de cette illusion à grande échelle d'un monde néo-magique. Erika Fischer-Lichte explique:

Depuis les années 60, c'est-à-dire avec le tournant performatif et d'autre part la propagation des nouveaux médias, nombre de nouvelles formes de représentations théâtrales se sont formées dans notre culture, notamment dans les domaines de la politique, du sport, du spectacle et de la culture festive. Ces représentations n'ont pas la prétention d'être de l'art; néanmoins elles sont perçues et mises en scène comme de nouvelles possibilités de théâtralisation et une esthétisation de notre environnement, comme des moyens d'enchanter à nouveau le monde.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ On pense notamment au film-documentaire de Michaël Moore *Bowling for Columbine* qui analyse en première partie de son film la généralisation du sentiment d'insécurité et de peur chez les habitants des Etats-Unis, en contraste notamment avec les Canadiens.

⁵⁵⁷ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, p.316: „Auch die ‚nicht-theatralen‘ Künste tendieren dazu, den Aufführungsmodus zu privilegieren. [...] Seit den sechziger Jahren, d.h. mit der performativen Wende und andererseits mit der Ausbreitung der neuen Medien, haben sich in unserer Kultur eine Fülle neuartiger Aufführungen herausgebildet, u.a. in den Bereichen Politik, Sport, Spektakel und Festkultur. Diese Aufführungen erheben nicht den Anspruch, Kunst zu sein; gleichwohl werden sie als neue Möglichkeiten der Theatralisierung und Ästhetisierung unserer Lebenswelt, als Wege und Mittel zur Wiederverzauberung der Welt veranstaltet und wahrgenommen.“

Ce réenchantement d'un monde stylisé a pour conséquence le fait que nous ne connaissons plus le monde réel et que nous sommes coupés de celui-ci. Théâtraliser, c'est donc séparer les êtres humains de la réalité pour mieux les maîtriser.

Isoler les personnes de la véritable nature des choses, c'est faire une propagande au niveau mondial, un exercice de propagande qu'analyse Elfriede Jelinek à plus petite échelle dans *Das Lebewohl* (*Les Adieux*), une courte pièce de théâtre parodiant les discours politiques du chef de file du FPÖ, parti populiste autrichien, Jörg Haider:

LE PORTE-PAROLE : Nous chassons la sécurité hors des frontières, car nous sommes forts! Excusez-moi, non, nous l'amenons, la sécurité, de notre légèreté de poids plume. Quand nous nous regardons, la peur d'un seul coup se fait petite. [...] Notre nouvelle loi ne fait aucune percée dans l'ordre, ne provoque aucune révolution générale dans l'heure qui suit! Le monde ne va pas dérailler. Il sera comme il aura toujours été, simplement il sera: plus ouvert, plus libre. Mais pour les autres, il sera complètement fermé.⁵⁵⁸

La contradiction de départ dévoile la véritable nature du porte-parole, un être dangereux car menteur que l'on devrait craindre. Sa solution politique à l'angoisse diffuse, résultante d'un monde réenchanté, est l'immobilisme, la conservation à l'identique de l'image du monde imposée. Le populiste continue en différenciant entre deux groupes: le nous et les autres. Pour ceux qui adhèrent à sa vision du monde, il promet le leurre d'une plus grande ouverture et d'une plus grande liberté. Pour les exclus, ceux qui se révoltent contre le système actuel et souhaite réformes et révolutions, il leur annonce la fermeture et la coupure. Cette dialectique entre ouverture et fermeture dans sa rhétorique prend un double sens, selon si l'on considère son discours comme le simulacre vraisemblable d'un vrai discours politique ou plutôt l'énonciation froide et analytique de ce que sera le monde demain si de tels hommes prennent le pouvoir. Car « les autres », ce peut être également tous ceux qui n'accepteront pas de se laisser bercer par ces illusions et qui comprendront leur situation, c'est-à-dire leur exclusion du monde réel.

Notre rapport au monde n'est que le résultat de nos perceptions, notre compréhension des messages diffusés par le monde. Le monde esthétisé lui, résulte de la transmission biaisée de notre véritable environnement, entreprise à grande échelle dont se chargent les grands spécialistes du transfert d'informations aujourd'hui, c'est-à-dire les médias de masse.

⁵⁵⁸ *Das Lebewohl*, extrait du site Internet « Elfriede Jelinek Homepage »: „DER SPRECHER: Die Zuversicht vertreiben wir aus dem Land, denn wir sind stark! Entschuldigung, nein, wir bringen sie, die Zuversicht, mit federleichtem Leib. Wenn wir uns selber anschauen, ist die Angst auf einmal klein. [...] Unser neues Gesetz durchbricht keine Ordnung, kein Umsturz von Stund an allüberall! Die Welt wird nicht aus den Fugen sein. Sie wird genauso wie immer sein, nur eben: offener, freier. Dafür für andre geschlossen total.“

2.1.3. L'illusion théâtrale et sa mise en scène : le rôle des médias

Elfriede Jelinek se pose comme grande observatrice et critique des médias, en particulier de la télévision. Dans son texte théorique *In Mediengewittern- die Theater überflüssig?*, elle déclare:

„J’écris souvent en regardant la télévision. »⁵⁵⁹

Dans son installation artistique *Elfriede Jelinek. News from home, 18.8.1988.*, l’artiste autrichienne Valie Export produisait un film de plus de six heures composées de séquences filmiques, des variations autour d’une même mise en scène. Valie Export filme Elfriede Jelinek dans son fauteuil en train de regarder le journal télévisé autrichien. La séquence commence quelques secondes avant le début des informations. La caméra se concentre sur l’écrivain qui tantôt se tait, tantôt commente de manière ironique le commentaire journalistique, tantôt répète tout simplement d’un ton ironique ce qu’elle vient d’entendre à la télévision. L’attitude d’Elfriede Jelinek face à son poste reflète avec une grande justesse le procédé d’écriture de l’auteur dans ses récentes pièces, et à cet égard la date 18.8.1988 n’est pas dépourvue de sens. En effet, elle précise sa méthode théâtrale un peu plus loin dans *In den Mediengewittern*:

La télévision a depuis longtemps tout pouvoir sur le monde. Le théâtre, lui, n’a aucun pouvoir, si ce n’est sur les gens qui y viennent. [...]. De nombreuses voix et images émanent du téléviseur, elles englobent le monde sans jamais le comprendre car en réalité elle n’englobe que le pouvoir qu’elles servent et qui est leur but, que nous nous contentions de ce pouvoir en nous l’expliquant continuellement quoiqu’en apparence. [...] Mais le théâtre. Je ne sais pas vraiment mais j’essaie, comment dire, de changer la perspective sur cette puissance qui nous gouverne. [...] Je ne peux rien changer à cette puissance mais je peux faire apparaître sur scène les êtres tels des éclairs, tout droit sortis de l’appareil étroit [...]. Même à travers moi, vous ne comprendrez pas cette puissance mais du moins vous verrez qu’elle est là. La puissance ne gouverne plus le monde entier, mais seulement un espace limité et c’est pour cette raison qu’on peut alors jouer avec elle.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ *In Mediengewittern*, site Internet d’Elfriede Jelinek: „Ich schreibe beim Fernseh oft mit.“

⁵⁶⁰ *Ibid.*: „Das Fernsehen hat längst Macht über die ganze Welt. Das Theater hat keine Macht, höchstens über manche, die drinnen sind. Ich schreibe beim Fernseh oft mit. Aus dem Fernseher sprechen die vielen Stimmen und Bilder, die die Welt umkreisen, ohne sie je zu verstehen, denn sie umkreisen in Wirklichkeit nur die Macht, der sie dienen, immer, und ihr Zweck ist, daß wir uns mit dieser Macht abfinden, indem man sie uns unaufhörlich, aber nur scheinbar erklärt. [...] Aber das Theater. Genau weiß ich es ja auch nicht, aber dort versuche ich, den Ausblick auf diese Macht, die uns beherrscht, wie soll ich sagen: herauszulösen. [...] Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus [...]. Auch durch mich werden Sie sie (die Macht) nicht verstehen, aber Sie werden

La télévision étant une activité passive, il nous est impossible de critiquer ou bien de changer son interprétation du monde et des événements. Elfriede Jelinek, elle, propose de mettre sur scène les commentaires télévisuels des images du monde, de les changer de contexte, de sorte qu'une remise en question soit à nouveau possible.

Dès le début de sa carrière, elle avait manifesté l'envie d'une critique constructive des médias comme dans son essai *die endlose unschuldigkeit*⁵⁶¹ dans lequel elle décrypte plusieurs mythes triviaux véhiculés par la culture de masse dont le principal représentant est le média de masse. Ce texte de 1970 reste une critique très marxiste de la télévision et des idées qu'elle transmet. La dramatisation télévisuelle permettrait le maintien du patriarcat et des valeurs bourgeoises, telles la tout-puissance du père de famille, le bonheur familial et la caractérisation de la femme comme sexe faible. Cette maîtrise idéologique des téléspectateurs entraînerait, selon la jeune Elfriede Jelinek, le contrôle des classes basses et moyennes en leur inculquant l'autoritarisme hiérarchique et leur imposant un diktat impitoyable qui les berce dans l'illusion d'être eux aussi des bourgeois, celui de la consommation⁵⁶².

Elle s'engage peu de temps après en faveur d'une révolution de la télévision dans le texte *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums*⁵⁶³ : elle y décrit une utopie télévisuelle positive, partant du constat que le téléspectateur manipulé programme ses attentes par rapport à un certain nombre de clichés et de stéréotypes. Il doit en conséquence être exposé à une toute nouvelle programmation. Elfriede Jelinek propose alors des programmes où le son et les images seraient dissonants (esthétique habituelle chez EJ) du en prenant un exemple extrême : celui d'un match de foot durant lequel des bruits de marteaux piqueurs remplaceraient le commentaire habituel des journalistes sportifs. Ce décalage permettrait de porter l'attention du spectateur sur ce qui lui paraissait jusqu'alors évident : le discours sur l'image dont il réalise alors l'importance et l'influence que celui-ci peut avoir sur lui. En ce sens, elle conclut:

zumindest sehen, daß sie da ist. Die Macht herrscht nicht mehr über die ganze Welt, sondern nur noch über einen abgegrenzten Raum, und daher kann man anfangen, mit ihr zu spielen.“

⁵⁶¹ Elfriede Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit*, Schwiftinger Verlag, Schwifting, 1980, 82 p.

⁵⁶² *Ibid.*, p.58: « etwas wie eine zusammenfassung: die macht und abwehrkraft des patriarchats die geborgenheit in der menschl. Grossfamilie die hierarchische ordnung der exekutive. der massenkommunikatorische markt der bürgerlichen klasse. die beherrschung durch allmächtige allgewaltige und beschützende überinstanzen. man senkt noch dazu die bürgerliche kultur künstlich um durch jene « unterhaltung » das proletariat zu einem pseudobürgertum zu machen. [sic] » ⁵⁶³ Elfriede Jelinek, *wir stecken einander unter der haut* **Supprimé : ¶** *television des innen raums*, in: protokolle 1(1970), p. 129-134

Ne vous laissez pas dicter ce que vous voyez, il vaut bien mieux que vous appreniez vous-mêmes à: démolir les représentations, les clichés, les associations d'idées imposées puis à faire advenir de toutes nouvelles connections.⁵⁶⁴

Ainsi sa nouvelle télévision revient-elle à une prise de pouvoir sur la télévision par le peuple, à une réappropriation des images dont l'interprétation reste à notre guise. Mais ce texte reste au stade de l'utopie et ne trouvera jamais d'application si ce n'est dans le film expérimental *Was die Nacht spricht*⁵⁶⁵, tourné en collaboration avec le réalisateur Hans Scheugl en 1987, qui joue précisément sur l'opposition entre images et dialogues pour mieux mettre en avant ce que les images ont réellement à nous dire. Avec la nuit pour métaphore centrale, le film apparaît comme un montage de différentes images correspondant à plusieurs intrigues narratives, les dialogues se mêlant aux images d'une autre intrigue et vice et versa, de sorte que le spectateur est obligé d'être actif s'il veut pouvoir reconstituer la trame de l'histoire. Mais le film ne fit guère d'entrées et reste au rang d'Ovni cinématographique.

Le théâtre, en revanche, apparaît par la suite à Jelinek comme la meilleure alternative pour apprendre aux (télé)spectateurs à décrypter ce qu'ils voient et entendent. En effet, dans ses pièces de théâtre, le public se retrouve en interaction directe avec la télévision puisque celle-ci est présentée sur scène, et retrouve alors sa distance critique grâce à l'effet de distanciation (la télévision est dans un théâtre, le lieu institutionnel et reconnu de l'illusion).

Ce processus explique la nouvelle dramaturgie jelinekienne depuis *Au Pays. Des Nuées*. Les pièces se constituent pour la plupart d'entre elles de longs blocs de texte avec un registre de personnages très restreint, avec très peu sinon aucune indication scénique. Ce qui constitue l'essentiel du texte théâtral, c'est donc le langage. Comme l'indique l'auteur elle-même, « les personnages disparaissent dès qu'ils n'ont plus rien à dire »⁵⁶⁶. Il n'existe donc rien que ce qui est dit. Les personnages ne sont que discours, commentaires, jeux de mots ou bien simplement des mots, qui font surgir des images : une véritable provocation à l'heure du règne du tout-visuel. Séparer le commentaire de l'image est le premier élément de sa logique déconstructive. Cette absence du canal visuel se veut significative, l'opposition ne se situe pas entre lire et voir, mais entre entendre ou plutôt écouter et voir. Pour elle, il s'agit de

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.134: « lasst euch nicht vordiktieren, was ihr seht, lernt es lieber selbst: das durchbrechen von vorstellungen, klischees und zwangsassoziationen, das hervorrufen von völlig neuen verbindungen. »

⁵⁶⁵ *Was die Nacht spricht*, scénario: Elfriede Jelinek et Hans Scheugl, réalisation: Hans Scheugl, Autriche, 1987

⁵⁶⁶ Cf. livret du Burgtheater, *das Werk*, mise en scène de Nikolas Stemmann, correspondance e-mail entre Joachim Lux et Elfriede Jelinek: « Die Figuren verschwinden sofort, wenn sie nichts mehr zu sprechen haben. »

réapprendre à écouter. Elle explique dans son discours de remerciement au prix de la meilleure pièce radiophonique⁵⁶⁷ *Ecoutez ! (Hören Sie zu !)*:

Entendre, c'est penser et de tout manière, tout peut se penser. Ce que l'on préfère, c'est penser ce qu'on n'a pas le droit de penser. Bas les pattes! Qu'est-ce a contrario que voir? Rien! Mais la pensée ne vient pas d'elle-même. [...] Penser et entendre produisent à eux deux une image qu'on n'a pas besoin de voir. Les images qui déboulent en trombe de la télévision ou d'ailleurs, ne s'effondrent pas, elles courent et courent et s'infiltrant en nous, nous traversent, comme si nous n'étions nullement un obstacle.⁵⁶⁸

Si donc le public entend sans voir, celui-ci retrouve sa liberté de penser et de former idées et images selon sa propre vision, tandis que les images nous imposent un cheminement de pensée ou encore nous ôte tout simplement la réflexion.

Le texte de théâtre publié pour la première fois en 2006 *Über Tiere (Des animaux)* donne un exemple concret de cet exercice réflexif entre images imposées et images suggérées par la parole. Cette courte pièce est écrite à partir d'un montage d'extraits d'articles de journaux du *Falter* 34 et 35/05 en août 2005, des enquêtes sur les pratiques et les violences d'un réseau de proxénétisme des nouveaux Etats-membres européens qui trouvent sa clientèle dans les hauts cercles de la société viennoise, une clientèle tout à fait informée des méthodes de leurs « fournisseurs ». Le texte théâtral reprend en collage des témoignages et dialogues hyperréalistes entre proxénètes et clients ou prostituées:

Si les filles ne sont pas capables de se tenir, eh bien elles sont quand même amenées ici. Est-ce mon travail qu'il leur arrive quelque chose aux filles? Je leur casse les deux jambes. Même si elles n'ont pas complètement lookées et maquillées, on les amène ici. Et puis, on leur brise les deux jambes et ça, c'est le minimum qui puisse leur arriver. En tous les cas, on les amène ici mais si quelque chose leur arrive, alors on ne pourra plus jamais les amener ici.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ Sur le genre de la pièce radiophonique, voir *Das Hörspiel* de Robert Hippe, C.Bange Verlag, Hollfeld, 1981, 117 p.

⁵⁶⁸ *Hören Sie zu!*: „Hören ist Denken, und Denken kann man sowieso alles. Am liebsten denkt man, was man nicht denken darf. Finger weg! Was ist dagegen das Sehen! Nichts! Aber das Denken kommt nicht von selber. [...] Das Denken und das Hören, die beide ein Bild ergeben, das man nicht zu sehen braucht. Die Bilder, die aus dem Fernsehgerät oder sonst woher r leur subtiassen, zerfallen nicht, sie laufen und laufen und kommen in uns an und laufen durch uns hindurch, als wären wir kein Hindernis. [...]“

⁵⁶⁹ *Über Tiere*, extrait du *Falter* 1-2/06« Wenn sich die Mädels nicht benehmen können, dann werden sie trotzdem hergenommen. Ist das meine Aufgabe, dass den Mädels was passiert? Ich breche ihnen die beiden Beine. Auch wenn sie nicht topgestylt und geschminkt sind, werden sie hergenommen. Es werden ihnen noch beide Beine gebrochen, und das ist noch das mindeste, was ihnen passiert. Sie werden auf jeden Fall hergenommen, aber wenn ihnen was passiert ist, werden sie nie mehr hergenommen werden können.“

La répétition des groupes phrastiques donne une impression obsessionnelle, les mêmes mots étant exploités sous leur différents sens dont nous entendons phrase après phrase toute leur subtilité. Le spectateur n'a pas d'images concrètes auxquelles se raccrocher et son imagination peut donc vagabonder de sorte que le sentiment d'horreur et de révolte est bien plus grand que celui transmis par un reportage vidéo puisque nous nous retrouvons livrés à nous-mêmes, à imaginer des scénarios plus affreux les uns que les autres. Dans un tel cas, l'image télévisuelle, retravaillée, censurée, policée aurait eu pour effet d'atténuer l'abject de la situation et de la rendre inoffensive et acceptable puisque regardable et diffusable. Le degré d'implication du spectateur devient alors de beaucoup moindre voire disparaît totalement.

A ce propos, Jean Baudrillard explique:

Ce qui vient à l'image, pour y être consommé et refoulé à la fois : le monde réel, l'événement, l'histoire. Ce qui caractérise la société de consommation, c'est l'universalité du fait divers dans la communication de masse. Toute l'information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est toute entière *actualisée*, c'est-à-dire dramatisée sur le mode spectaculaire – tout entière *inactualisée*, c'est-à-dire distancée par le médium de la communication et réduite à des signes.⁵⁷⁰

Cette dialectique entre actualisation et inactualisation est tout l'objet de la mise en scène médiatique. Les médias produisent une émission, un reportage, un débat sous une forme spectaculaire, c'est-à-dire dramatisée, avec un scénario qui nous embrouille et nous fait percevoir un compte-rendu de faits réels comme le récit d'une fiction de sorte que l'information présentée est à son tour dédramatisée, ne nous touche qu'indirectement puisque à nos yeux, elle donne la même impression qu'une fiction théâtrale.

Jean Baudrillard énonce comme paradigme de la société postmoderne, société basée sur l'information et la communication, le fait divers:

Le fait divers n'est donc pas une catégorie parmi d'autres, mais LA catégorie cardinale de notre pensée magique, de notre mythologie.⁵⁷¹

Le fait divers s'oppose à l'événement et se caractérise par sa quotidienneté, sa non importance et son mélange à la fois de banalité et d'insolite amusant. En cela, il participe de

⁵⁷⁰ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.31

⁵⁷¹ *Ibid.*

ce que le sociologue appelle la « fun-morality », la morale imposée des temps postmodernes qui a pour impératif qu'on s'amuse à tout prix, qu'on exploite à fond toutes les possibilités et qu'on trouve ainsi notre bonheur dans le loisir et le divertissement. Mais le divertissement, comme le décrivait déjà Blaise Pascal, est une façon courante et populaire de détourner son esprit des choses graves et des vérités qui risquent de nous faire peur, une manière donc de ne pas affronter les problèmes mais de les ignorer. D'où l'idée chez Guy Debord que « le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. »⁵⁷²

Du pain et des jeux pour le peuple, voilà donc le principe sous-jacent de cette société des médias. On assiste donc à la mise en marche d'une double dialectique : d'un côté, les choses sont minimisées et rendues superflues sous la forme du fait divers. De l'autre, tout nous est transmis sous la forme du spectacle, c'est-à-dire de manière surfaite et exagérée. Conséquence de ce double phénomène, les frontières entre les catégories s'estompent, problème déjà engendré par l'amalgame, nous ne sommes plus à même de différencier un événement grave et de première importance d'un élément anecdotique.

C'est cette double logique qu'Elfriede Jelinek reproduit tout au long de ses textes théâtraux. Une de ces dernières pièces, *Bambiland*, reprend par exemple ce schéma. La pièce se compose d'un bloc de texte sans nom de personnages et simplement découpé en paragraphes. La voix qui s'exprime incarne l'un après l'autre différents niveaux de discours (celui du GI américain, du Dieu vendeur d'armes, de George W. Bush) et tourne autour d'un même thème principal : la Guerre en Irak ou plutôt la médiatisation de celle-ci. Sur un ton léger, le suivi de la guerre par les médias de masse est reproduit pas à pas dans le texte :

Le Bush et le Blair, à se chamailler tous les deux en anglais et dans la résidence d'été de Camp David, vous savez, le petit avec la fronde, et puis Goliath, le Léviathan, on sacrifie aux démons qui chassent le malheur, pas moyen d'y couper, qu'est-ce je voulais dire, peu importe, les entreprises britanniques, elles n'ont pas encore pu faire valoir leurs droits, mais le Blair lui aussi veut obtenir son dû, ça se comprend.⁵⁷³

La phrase donne l'effet d'un « stream of consciousness », d'un flot de pensées intérieures, d'une pensée brouillonne qui mélange différents thèmes comme cela lui vient à l'esprit, sans schéma d'écriture. En réalité, cette logorrhée reproduit le commentaire journalistique tel qu'on peut l'entendre à la télévision ou à la radio. Le journaliste commente la situation en

⁵⁷² Guy Debord, *La Société du spectacle*, thèse 21

⁵⁷³ *Bambiland*, Editions Jacqueline Chambon, traduit par Patrick Démerin, p. 22-23

direct en introduisant ses éléments culturels pour mieux expliquer, en livrant son interprétation biaisée de ce à quoi il assiste. La pensée progresse par associations d'idées, par lien entre la situation concrète et le plan symbolique. Ici, le faux journaliste décrit avec une certaine trivialité la rencontre au sommet des dirigeants britannique et américain à propos de la reconstruction en Irak. Le lieu, Camp David, prête aux parallèles bibliques. De façon faussement innocente, la voix compare les politiques au monstre mythologique du Léviathan, justifiant ainsi les nombreuses victimes de cette guerre de bombardements par la bonne cause, la fin justifiant les moyens. Puis, la transition cherche à minimiser la portée pourtant profonde de ce qui vient d'être dit par un « qu'est-ce que je voulais dire, peu importe » très désinvolte, rendant le grave sans importance. La situation est donc toute entière banalisée, processus récurrent de la mise en scène médiatique pour mieux rendre le message consommable et donc acceptable. Le faux journaliste continue ensuite en rapportant ce que nous ne devrions officiellement jamais entendre dans les médias, c'est-à-dire que ce sommet politique s'assimile à une réunion de négociation commerciale entre entreprises de travaux publics. Imitant le discours habituel journalistique, la voix nous transmet en fait la réalité des choses mais en conservant les mêmes procédés que les discours sur l'image habituels. L'essentiel est dit de manière discrète et légère dans un flot continu de paroles qui rend difficile et même pénible la distinction entre les choses sérieuses et les légères. Aussi Baudrillard précise-t-il: « Journalistes et publicitaires sont des *opérateurs mythiques* : ils mettent en scène, affabulent l'objet ou l'événement. Ils le livrent « réinterprété ». »⁵⁷⁴

Les processus sont ceux de la déformation, de l'exagération, de la minimisation et encore de l'inversion. Ici, la voix inverse non pas le superficiel et le profond mais le sens caché et la version officielle pour nous livrer la version officieuse et démasquer la guerre non pas comme un problème géopolitique mais comme un trafic marchand et des tractations de partage de marchés. Tout comme le font les présentateurs télé, elle donne ensuite son avis et donne son accord moral aux hommes politiques dominants, montrant alors que les médias ne font qu'appuyer et confirmer le pouvoir en place, même quand celui-ci se révèle amoral voire criminel.

Le texte théâtral avance donc par associations d'idées sans ou avec des transition très minces et ne suivent pas de schéma narratif. Tandis que le ressort dramatique habituel d'une pièce de théâtre consiste dans une intrigue avec un point de départ, un développement grâce à des actions et des dialogues puis un dénouement, dans les drames jelinekiens, le ressort est d'une

⁵⁷⁴ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.196

autre nature. En effet, les personnages ou plutôt ces chœurs polyphoniques ne produisent aucune action, ils parlent ou plutôt ils parlent de. Leurs longs discours se composent de récits et de commentaires de différentes informations tirées en grande partie des médias et d'autre part de l'Histoire. L'histoire racontée n'a pas d'unité. Ce qui relie les éléments du texte dramatique chez Jelinek, ce sont les thématiques, abordées sans aucune chronologie ou logique. Au contraire, les voix changent souvent de sujet et ne racontent pas une histoire mais plusieurs histoires autour des mêmes thèmes. Aussi la variation est-elle le principal schéma narratif (dramatique?) de ces pièces. Le texte dramatique navigue entre différentes idées sans jamais en suivre une jusqu'au bout mais reste toujours au niveau de la simple allusion de différents événements ou rapports envisageables. De ce changement rapide et constant d'idées et d'information résulte un tissu (un texte) de morceaux de commentaires, qui paraissent plus anecdotiques que dramatiques. Comme l'explique Gabriele Brandstetter dans son article *Geschichte(n). Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre*⁵⁷⁵, la forme anecdotique est celle qui remplace l'intrigue dans le théâtre des années 1990-2000. Elle explique ce que l'anecdote apporte de différent de l'histoire:

L'«assemblage des événements» de sorte à construire la fable d'un drame doit donner un „ensemble“, c'est-à-dire „une action entière et fermée“. « Un ensemble » est en l'occurrence « ce qui a un début, un milieu et une fin. » A présent, la narration, elle, fait une coupure dans cet ordre bien précis du début, du milieu et de la fin tel un corps étranger. Le champ diégétique ouvre le texte dramatique, interrompt le jeu scénique [...]. De ce point de vue, la narration sur scène fonctionne toujours sur le mode de l'anecdote.⁵⁷⁶

Elle définit ensuite l'anecdote comme l'intrusion du fait inédit qui rompt avec la continuité du récit:

“Anek-doton“, c'est en fait „ce qui n'a pas encore été publié“, ce qui est encore et n'est déjà plus gardé secret: c'est-à-dire le bulletin d'une „secret history“. Raconter une „anek-doton“ produit l'effet du réel, l'intrusion de la contingence, en situant un événement comme un

⁵⁷⁵ Gabriele Brandstetter, *Geschichte(n). Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre* in *Transformationen*, édité par Erika Fischer-Lichte, p.27-39

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.30: « Die « Zusammenfügung der Geschehnisse » zur Fabel eines Dramas soll ein « Ganzes » im Sinne einer „geschlossenen und ganzen Handlung“ geben. „Ein Ganzes“ aber « ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. » In dieses nach Anfang, Mitte und Ende geordnete des Dramas bricht nun aber die narratio gleichsam als Fremdkörper ein. Der diegetische Sektor öffnet den dramatischen Text, unterbricht das szenische Spiel [...]. So gesehen fungiert Erzählen auf dem Theater [...] anekdotisch. »

événement à la fois en dehors et à l'intérieur du cadre contextuel de la chronologie de l'histoire.⁵⁷⁷

Dans *Bambiland* par exemple, le principe de l'anecdote apparaît comme le principe même du texte théâtral. Dans l'analyse de la notion de drame faite dans la première partie, la dialectique entre drame comme genre théâtral et drame au sens télévisuel. Elfriede Jelinek écrit des pièces sur des « drames » issus du champ télévisuel ainsi que du passé (principalement autrichien). *Bambiland* est lui aussi un texte théâtral sur un drame, c'est-à-dire un ensemble d'événements catastrophiques ou tragiques: la Guerre du Golfe. Celle-ci, tout comme une trame dramatique est présentée dans les médias comme un tout, avec un début, un milieu et une fin. Les journaux ont permis de suivre étape par étape la guerre et d'annoncer un dénouement afin de clore le sujet et de l'exclure au moins des gros titres. La logorrhée polyphonique que représente le texte théâtral d'Elfriede Jelinek n'a quant à lui pas réellement de point de départ, de développement ni d'aboutissement. Cependant, si l'on étudie l'incipit et la fin du texte, il semble que la dramaturge donne les signes tout du moins extérieurs d'une tension téléologique. Au début, la voix commence par ces mots:

Déjà, il transperce, il traverse les nuages, le soleil, premier messenger de souffrance, pour le seigneur comment s'appelle-t-il déjà, tout le monde le sait comment il s'appelle, déjà l'armée perce la ville.⁵⁷⁸

La répétition de l'adverbe de temps « déjà » indique que nous assistons au début d'une action, au début de l'attaque américaine sur le sol irakien. Le texte commence de façon poétique mais très vite, le lyrisme de cette scène de guerre est cassé par le faux trou de mémoire de la voix, discréditant tout autant la soi-disant beauté de cette attaque ainsi que la pseudo autorité que la voix tente de se donner en proposant un récit structuré et bien écrit. L'idée même d'une belle narration apparaît donc d'emblée comme un leurre auquel le spectateur n'a pas envie de croire puisque le narrateur ne semble pas très fiable quant à ses sources d'informations et ses souvenirs.

Les derniers mots du texte, exprimés par un ensemble de voix de soldats, imitent eux aussi la fin d'un processus:

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.31: „Anek-doton“ ist eigentlich das „noch nicht Veröffentlichte“, das (noch und doch schon nicht mehr) Geheimgehaltene: gleichsam das Bulletin einer „secret history“. Diese Erzählung des „Anek-doton“ produziert den Effekt des Realen, den Einbruch der Kontingenz, indem sie ein Ereignis als Ereignis innerhalb und doch ausserhalb des rahmenden Kontextes der historischen Abfolge situiert“.

⁵⁷⁸ *Bambiland*, p.13-14

Mais bientôt nous aurons gagné. Bientôt nous tirerons un nouveau lot, c'est notre lot, y en aura bien un pour nous venir en aide, ça ne sera pas moi, pas encore, mais bientôt, bientôt. Terminé. Terminé. Terminé. Ah ça y est, il décharge, c'est pas trop tôt. J'ai bien cru qu'il n'y arriverait jamais. Bon. Encore une bonne chose de faite.⁵⁷⁹

Habituellement, la fin d'une pièce de théâtre se caractérise par une chute, par la solution d'une intrigue et il n'est nul besoin de préciser au public que le spectacle est terminé. Ici, au contraire, les mots sont issus du champ lexical de la fin et permettent de comprendre que la pièce est terminée. L'adverbe « bientôt » annonce que la proximité de la conclusion et prépare psychologiquement le spectateur puis la triple répétition du participe passé « terminé » agit comme une parole performative qui rend la chute totalement artificielle. La toute dernière phrase « Bon, encore une bonne chose de faite » ajoute encore à ce côté artificiel, puisqu'elle forme une sorte d'épilogue ridicule ou même l'expression de soulagement de l'auteur, du soldat sorti du pétrin ou encore du spectateur. La conclusion paraît d'autant plus grotesque que le public ne peut adhérer à ce dernier propos qui considère que la Guerre en Irak ait été une bonne chose alors qu'il vient d'assister à un long spectacle théâtral démontrant l'inverse.

Ce début et cette fin de texte ressemblent donc bien plus à une déconstruction du principe narratif dans les médias et sa dénonciation qu'à la tentative ratée d'écriture d'un drame fermé.

Car entre ces deux passages, c'est la forme de l'anecdote qui règne. *Bambiland* en entier se présente tout d'abord non pas comme le récit de la Guerre du Golfe mais comme un épilogue sur sa médiatisation, puisqu'il est publié après la fin de la guerre. Il fait figure de rupture constante dans la médiatisation continue de cette guerre. Sur scène, on représente un discours qui rompt avec le discours uniforme de la télévision. Au journal télévisé, les informations nous sont présentées à l'aide d'interviews et d'images en direct pour nous rendre les choses aussi présentes que possible. Mais la mise en scène dramatisée de l'actualité traite de tous les événements de la même manière de sorte que tout prend la tournure d'un exemple qui vient illustrer le propos orienté des journalistes alors que le but se veut en apparence contraire. L'événement réel devient donc quelque chose d'anecdotique alors que le commentaire, le discours des journalistes, prend le rôle de récit principal alors qu'il s'agit en réalité non pas d'une narration mais bien d'un discours argumentatif.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.120

En prenant l'anecdote comme forme dramaturgique, Elfriede Jelinek imite le système médiatique. En généralisant cette méthode, elle dénonce de manière très ironique le procédé des informations médiatisées car celle-ci résume ce que nous voyons à la télévision:

Le fait de raconter produit immédiatement l'ironie de la situation : il conduit à la reconstruction de catastrophes de l'histoire sous la forme d'événements superficiels, comme des « lectures ». ⁵⁸⁰

Composé de petits paragraphes, *Bambiland*, ne serait-ce que par sa structure, annonce un changement fréquent de sujets et de perspectives. A l'intérieur même des paragraphes, les ruptures s'enchaînent. A la moitié du texte, une voix mi-journaliste, mi-spectatrice, mi-auteur, s'exprime:

Comment se porte Bush, notre seigneur? Bien, merci. Ce que je trouve ici, de votre part franchement je ne trouve pas ça sérieux, ça doit être autre chose. Le sérieux me manque toujours autant, dans tout ça. Où est donc passé le sérieux ? O souffrance, souffrance immarcescible, aurais-tu emporté le sérieux avec toi? C'est bien toi qui l'avais emporté, non? Allez, dis, où est-il, le messenger du malheur, qui fera que nous soyons tous concernés? Concernés par toute la pub des trusts et des konzerns? [...] Tout à fait autre chose: il y en a un qui prétend pour de bon avoir vu un policier, secondé par son fidèle compagnon, un pistolicier, lui tirer dessus, et le truc, le truc, le missile de croisière, il l'aurait fait dévier de sa route, ce qui déjà en soi est absurde, car s'il fait une croisière, sa route est toute tracée, pourquoi ferait-il des zigzags? ⁵⁸¹

D'une phrase à l'autre, le fil de la pensée dévie, à l'image du missile qui serpente. La voix passe d'un registre à l'autre à grande vitesse, commençant sur le ton de la conversation (« Comment se porte Bush ») pour continuer en litanie (« O souffrance, souffrance immarcescible ») pour aborder ensuite un événement grave (le missile qui dévie et tue des civils) dans un registre de langue parlée (« et le truc, le truc, le missile de croisière, il l'aurait fait dévier de sa route »). Le ton est systématiquement si inapproprié que même les envolées lyriques sur des sujets tragiques en deviennent risibles. On reste donc dans le registre du bavardage, sans importance, alors que les thèmes abordés, eux, mériteraient plus de gravité. Cette alliance entre ton léger et sujet grave souligne avec beaucoup de mordant comment les

⁵⁸⁰ Gabriele Brandstetter in *Geschichte(n) erzählen im Performance/Theater der 90er Jahre*, p.35: „Das Erzählen stellt zugleich die Ironie der Situation her: es führt zur „Rekonstruktion von Katastrophen der Geschichte als Oberflächen-Ereignisse als „lecture“.

⁵⁸¹ *Ibid*, p.56-57

médias, par leur ton uniforme et la forme unique du divertissement télévisuel, nous livre une version policée et consommable du monde et nous fait ainsi accepter ou regarder sans broncher les pires horreurs pourtant réelles. Le monde, ainsi mis à distance et banalisé, ne nous concerne plus, ne nous touche plus et nous n'avons donc plus envie de nous révolter ou de nous engager pour telle ou telle cause. Tout n'est plus que bavardage.

La théâtralisation de monde par les médias se révèle est donc n'être qu'une mise en scène de celui-ci, c'est-à-dire la fabrication d'une illusion très vraisemblable. Celle-ci a pour conséquence d'altérer notre rapport au réel et nous déconnecte de notre environnement alors qu'elle voulait officiellement mieux nous relier à celui-ci, améliorer la communication. Ces dispositifs médiatiques séparent donc les hommes les uns des autres et modifie également l'image que nous nous faisons d'autrui comme de nous-mêmes. Car si tous les rapports humains sont mis en scène sur le mode spectaculaire, nous ne pouvons plus nous appréhender respectivement tels que nous sommes.

2.2. Individu et postmoderne: la mise en scène de soi

Dans ses premières pièces, Elfriede Jelinek dénonçait les notions d'individu et d'individualisme comme des idéologies propres à la bourgeoisie et emblématiques de la modernité. En s'attaquant à l'acteur et sa prétention à représenter un personnage avec un caractère et une psychologie propre, elle démontre l'artificialité de leur jeu et l'impossibilité de reproduire une personne réelle. Elisabeth Spanlang déjà dans son essai sur les débuts de Jelinek cite l'auteur qui déclare se servir non de personnages mais de « prototypes, ou je ne sais comment ça s'appelle. Donc en réalité, des emblèmes artistiques avec une forte artificialité, parce que les destins individuels ne [l']intéressent pas plus que ça.»⁵⁸² Ce phénomène de déconstruction du personnage, comme l'analyse Emmanuel Béhague dans *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, fonctionne comme une « pierre de démolition de l'édifice du sujet et de la personne d'un humanisme déjà fatigué ».⁵⁸³

⁵⁸² E. Spanlang, *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*, VWGÖ, 1992, p.286: „ Prototypen oder wie man das nennen will. Also eigentlich Kunstfiguren mit starker Künstlichkeit, weil [sie] einfach individuelle Schicksale nicht sonderlich interessieren.“

⁵⁸³ BEHAGUE, Emmanuel, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2006, p.260

Elfriede Jelinek explique encore plus précisément dans son interview avec Kathrin Karein *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* pourquoi elle a renoncé à créer des substrats d'individualités:

Le roman et le théâtre psychologiques ont fleuri à l'époque où l'on pouvait encore croire à l'individualisme. Aujourd'hui, on ne laisse plus qu'une place très limitée à l'action individuelle car le système est si dominant et fermé.⁵⁸⁴

De son point de vue, la perte de l'individualité et la possibilité de l'individualisme va de pair avec la toute-puissance d'un système qui domine notre société, à l'époque pour Jelinek, du système dit « capitaliste » ou encore le diktat de la consommation.

2.2.1. « Je » est plusieurs : éclatement du sujet

Comme l'explique Michel Foucault dans son essai *Surveiller et punir*⁵⁸⁵, l'émergence de la notion d'individu coïncide avec l'expansion du mouvement des Lumières au XVIIIème siècle ainsi qu'à la montée d'une nouvelle classe sociale et de ses valeurs : la bourgeoisie. S'opposant au groupe, à la masse et à son anonymat, l'individu (celui qu'on ne peut diviser) revendique son unicité, son caractère exceptionnel et qui se différencie d'un groupe ou d'un collectif par ses aspirations personnelles et sa subjectivité. La modernité et son mode de société met particulièrement l'accent sur ces valeurs et prône l'individualisme en prônant la possibilité de chacun d'affirmer sa propre position par rapport aux institutions et aux diverses idéologies. Mais à partir des années cinquante, notre modèle sociétal évolue et se base soit sur la consommation, soit sur le socialisme, les deux pôles entraînant une uniformisation des rapports sociaux. La chute du Bloc Soviétique en 1989 annule ensuite le mode de pensée alternatif et déclare le règne universel de la postmodernité. Issue du libéralisme, elle aussi vante l'accès plus aisé de chacun à toutes les sortes de produits et met l'accent sur la communication. Ainsi avons-nous la possibilité de tout avoir, de tout voir, de parler avec tout le monde ou presque. Mais cette multiplication à l'extrême des possibilités crée en réalité une

⁵⁸⁴ Kathrin Karein, *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. Elfriede Jelinek im Gespräch* in *TheaterZeitschrift* 7 (1984), p.15: „ Psychologische Roman und Theater [...] hatten ihre Blüte, als man noch an den Individualismus glauben konnte. Heute ist der Spielraum für individuelles Handeln klein geworden, das System so übermächtig und geschlossen.“

⁵⁸⁵ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, 1975, 360 p.

uniformisation (avec entre autres comme corrélat l'amalgame) d'abord de manière très lisible des produits et des messages, puis de manière plus insidieuse des personnes. A ce sujet, Jean Baudrillard explique:

La « personne » en valeur absolue, avec ses traits irréductibles, et son poids spécifique, telle que toute la tradition occidentale l'a forgée comme mythe organisateur du Sujet, avec ses passions, sa volonté, son caractère ou ... sa banalité, cette personne est absente, morte, balayée de notre univers fonctionnel.⁵⁸⁶

Le sociologue démasque donc l'individu comme un mythe, tout comme le faisait Elfriede Jelinek dans ses premières pièces. Elle y montre « le lamentable parcours »⁵⁸⁷ de ses héroïnes, telle Nora qui échoue dans sa nouvelle vie car elle a cru pouvoir se forger seule un bel avenir et retombe finalement dans les filets des clichés et des schémas sociaux ou encore Clara S. qui a raté sa vie et n'a pu réaliser aucune de ses ambitions car les autres et elle-même l'ont enfermée dans un carcan social et une vie toute tracée d'épouse et mère. La dramaturge dénonçait alors avant tout les clichés de la société bourgeoise et ses fausses aspirations à l'individualisme, défendant alors les idées socialistes, notamment l'efficacité de l'action collective (prônée notamment dans *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari* par le personnage d'Eva).

Le trait marquant de l'influence de ce modèle sociétal qui à la fois rend tout spectaculaire et aplanit les différences, est l'omniprésence de l'image commentée comme principale médiatrice de messages. Mais pour reprendre l'adage du philosophe des médias Marshall Mac Luhan : « the medium is the message », le média est le message. Par cette petite phrase, il entend que la structure même du média utilisé pour transmettre un contenu influence et remodèle ce contenu. Ce ne sont donc pas les contenus qui déterminent les médias mais la forme qui redéfinit le fond. Cette primauté de la forme sur le fond met en évidence la plus grande importance du signe par rapport au signifié. L'avènement des signes vidés de leur sens par celui des médias touche également l'individu. Aussi aujourd'hui s'agit-il pour chacun d'entre nous aujourd'hui de « recréer une individualité de synthèse, et au fond [de l'] éclater dans l'anonymat le plus total, puisque la différence est par définition ce qui n'a pas de nom »⁵⁸⁸. Comme le détaillent plusieurs penseurs de la postmodernité, nous assistons

⁵⁸⁶ BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation*, p.125

⁵⁸⁷ Cf. Gérard Laudin, *De la violence sociale à la violence mythique. Le lamentable parcours des héroïnes du théâtre d'Elfriede Jelinek*, *Austriaca*, juin 1996, n°42, p.175-186

⁵⁸⁸ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.125

aujourd'hui à une fragmentation de l'individu due à cette diversification extrême des sources et des informations :

L'éclectisme est le degré zéro de la culture générale contemporaine : on écoute du reggae, on regarde du western, on mange du Mc Donald à midi et de la cuisine locale le soir, on se parfume parisien à Tokyo, on s'habille rétro à Honf-Kong, la connaissance est matière à jeux télévisés...⁵⁸⁹

Du même coup, l'identité se fragilise. La personne doit concilier des attitudes auparavant opposées. En fonction des moments de sa vie, l'ex-individu endosse de plus en plus de modèles hétéroclites. Car l'individu ne se projette plus dans des modèles. On tend au contraire vers une plus grande flexibilité identitaire, si bien que « je est un autre » Cette fragmentation de l'individu est elle-même issue de l'exigence actuelle de communication: pour mieux se relier, de multiples tribus se créent selon des critères extrêmement variés. A l'image de l'offre marketing et des mass media, les multitudes de groupes « identitaires » diversifient l'offre non pas dans un souci d'opposition mais bien d'accumulation, donc dans un souci consommateur⁵⁹⁰. L'homme n'appartient donc plus à une seule catégorie sociale mais a un choix infini d'identités possibles, proposé sur le même mode que les autres objets de consommation⁵⁹¹, si bien que toutes les identités tendent à se ressembler et que nous nous construisons notre identité à partir d'objets extérieurs prédéfinis et non à partir de nous-mêmes.

C'est la principale conséquence de la spectacularisation du monde sur la personne: que notre individualité elle-même soit un signe auto-référentiel, un patchwork de produits préfabriqués qui ne reflètent qu'eux-mêmes et non la personne qui les a choisis. Guy Debord conclut:

Le spectacle, qui est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présence-absence du monde est également l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la *présence réelle* de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence.⁵⁹²

⁵⁸⁹ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1986, p.22

⁵⁹⁰ Yves Boisvert, *Le Monde postmoderne. Analyse du discours postmoderne*, p.96-97: « Louise Trottier juge d'ailleurs que l'adhésion aux groupes est une caractéristique importante de la postmodernité [...]. Les nouvelles tribus ne cessent de se multiplier parce qu'elles se sont moulées à la condition postmoderne, elles ont su s'adapter aux besoins du « zapping » des individus postmodernes. »

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.93: « [L]a postmodernité ressemble, en quelque sorte, à un « hypermarché des styles de vie ». Chacun est placé dans une position de consommateur qui a la lourde responsabilité de faire régulièrement son gros magasinage de petites vérotés et de préférences ».

⁵⁹² Guy Debord, *La Société du spectacle*, thèse 219

C'est donc l'omniprésence de cette transmission d'un monde réinterprété qui nous empêche de nous forger une identité vraiment propre, les médias nous imposant sans cesse des modèles et des exemples stéréotypés. Ainsi s'affirme le règne du signe, de la forme plutôt que du contenu c'est-à-dire de l'apparence, de l'image. Dans ce monde médiatisé à outrance, axé tout entièrement dans l'accroissement de l'efficacité communicationnelle, que devient alors l'individu? Jean Baudrillard résume:

Le néo-individualisme, en mal de performance et d'héroïsme entrepreneurial, l'individualisme sportif (Alain Ehrenberg), éventuellement néo-hédoniste, syncrétique et tribal, n'a rien à voir avec le héros de l'individualisme bourgeois. Héros de la subjectivité, de la rupture, du libre arbitre ou de la singularité radicale selon Stirner, celui-ci est bien mort. Même l'individualité *self-directed* selon Riesman a disparu de l'horizon social comme de celui des sciences humaines. Le néo-individu est, au contraire, le produit le plus pur de l'*otherdirectness*: une particule interactive, communicationnelle, en feedback perpétuel, branché sur le réseau et visualisant le podium. [...] Il ne songe qu'à l'appropriation technique du moi. C'est un converti à la religion sacrificielle de la performance, de l'efficacité, du stress et du timing – liturgie bien plus féroce que celle de la production – mortification totale et sacrifice sans appel aux divinités de l'information, exploitation totale de lui par lui-même – stade ultime de l'aliénation.⁵⁹³

En guise de « néo-individu » donc, l'homme postmoderne se révèle en réalité complètement aliéné par les nouvelles technologies qui lui livrent des simulacres de liberté avec pour résultat une plus sûre adhésion de l'homme au système dominant puisque l'exigence de communication devient un besoin impérieux et constitutif, « l'appropriation technique du moi », la nouvelle forme de servitude volontaire. La construction de l'identité par les nouvelles technologies (on parle à présent des communautés de blogueurs, d'i-podistes ou encore des MMS) oblige donc à présent à associer éléments identitaires et artificialité.

C'est cette évolution de la société et de l'homme dans cette société qui explique également l'évolution dramaturgique d'Elfriede Jelinek, critique du modèle sociétal dominant et de ses conséquences néfastes sur l'homme postmoderne. En effet, que devient la personne et par là le personnage dans ses pièces à partir de la rupture d'*Au Pays. Des Nuées ?* Dans cette dernière, la notion d'individu disparaît au profit d'un « nous » qui parcourt l'ensemble du texte monologique. Pour Jelinek, le « nous » incarne ce processus de « désindividualisation »

⁵⁹³ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, p.148-149

qu'elle tend à mettre en évidence dans ses pièces pour prévenir le public de ce danger. Elle explique, en interview avec Yasmin Hoffmann:

Y.H. : *L'équivalence d'un « anything goes » me semble applicable à vos premiers textes en proses (Michael, Méfions-nous de la nature sauvage). Mais comment cela s'illustre-t-il dans votre théâtre? N'est-ce pas bien plus difficile de garder la diversité des perspectives d'une personne qui parle que celle d'un texte de prose ?*

E.J.: [...] J'essaie, justement pour créer une catharsis, c'est-à-dire la purification par l'effroi, de saisir dans le langage ce processus de désindividualisation que la société exerce sur la personne de façon à ce qu'on ressente de la terreur quand on voit ce processus.⁵⁹⁴

La langue jelinekienne se donne ainsi pour but de démontrer la perte de l'individu comme un processus agressif dont le spectateur doit avoir conscience.

Dans *Au Pays. Des Nuées*, un collectif s'exprime mais ne se constitue que de mots et non d'apparences physiques, un collectif de revenants de la « germanité » qui vient exprimer son avis sur scène, comme dans le passage suivant:

Nous nous appartenons et nous contenons tout. Nous dormons sur tout mais un jour nous nous réveillerons. Et nous regardons l'intérieur d'appartements qui ne nous appartiennent pas, nous touchons à tout et nous nous accueillons. Cela nous appartient. Vous verrez! Tout ce que l'oeil peut percevoir nous appartient.⁵⁹⁵

La voix chorique rôde comme des morts-vivants, reproduisant ce que Guy Debord nomme la « présence-absence du monde » présenté par les nouveaux modes de médiation, ici la « présence-absence » d'une germanité qui affirme être à la fois passée, présente et future. Ici, la communauté a remplacé le personnage indépendant : au lieu de nous montrer ce qui départage ses personnages de la foule, elle fait entendre une voix qui représente le visage caché de la majorité, le fond de sa pensée et l'idéologie de fond qui plane au-dessus de « la plupart ». Ainsi par la reproduction artificielle non pas des images dominantes et

⁵⁹⁴ Yasmin Hoffmann, « *Sujet impossible* ». *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in *Germanica, Esthétique théâtrale et représentations du sujet*, 1996, p.169: « Y.H. : *Die Gleichwertigkeit eines « anything goes » scheint mir auf Ihre ersten Prosa-Texte anwendbar (Michael, Lockvögel), aber wie sieht das in Ihrem Theater aus? Ist es nicht viel schwieriger im Theater die Vielfalt der Perspektiven einer sprechenden Person aufrecht zu halten als in der Prosa?*

E.J.: [...] Ich versuche, eben um die Katharsis, also die Läuterung durch Erschrecken, herzustellen, eben diesen Entindividualisierungsprozess, den die Gesellschaft dem Einzelnen antut, in Sprache zu fassen, damit man erschrickt, wenn man das sieht. »

⁵⁹⁵ *Wolken. Heim*, p.142-143: « Wir gehören uns und behalten alles. Wir schlafen über alles, aber einmal stehn wir auf. Und schauen in fremde Wohnungen, betasten alles und nehmen uns auf. Es gehört uns. Wartet nur! Was das Auge fasst, gehört uns. »

omniprésentes qui nous montrent le monde et dont la perfection tend à effacer les frontières entre lui et nous pour mieux nous faire croire que le monde et l'individu ne forment plus qu'un, mais uniquement du discours qui se cache derrière ces images, Elfriede Jelinek met en avant la véritable identité de cette « néo-individualité » que cherchent à nous vendre les représentants du système, c'est-à-dire essentiellement les médias de masse. En réalité, l'individu n'existe plus, il appartient à un tout qui, tel un Big Brother, plane au-dessus de nous et nous fait subtilement croire que « je suis nous ».

On assiste donc à partir d'*Au Pays. Des Nuées*, non pas à l'uniformisation des personnages qui représenteraient tel ou tel discours mais bien à l'éclatement du moi qui se retrouve dans chacune des voix qui s'élèvent sur scène avec cette idée maîtresse que l'individu est en réalité multiple. Plus encore que l'image du chœur antique qui exprimait sur scène l'avis du peuple, le sens commun pour accompagner les héros dans leurs prises de décision, les voix chez Jelinek forment bien plutôt une polyphonie, un concert de différents discours qui s'entremêlent et par là finissent par s'amalgamer pour ne former plus qu'un. Il y a toujours plusieurs voix même quand il n'y a pas de délimitation du texte et vice-versa, même s'il y a plusieurs personnages, les voix ne correspondent pas simplement au nom du personnage. Ainsi le dramaturge Karl Baratta en interview estime que:

On a à faire à une parole pluripersonnelle, une parole chorique. C'est justement ce collectif qui est intéressant pour la scène. Aujourd'hui, la question est toujours: qui parle? Mais si plusieurs parlent, on franchit cette barrière. [...] Tous les personnages sont choriques. Par exemple dans *Rosemonde*. [Elfriede Jelinek] a écrit plusieurs noms de femmes sur une liste mais le texte est continu. Voilà son principe. Mon travail consistait ensuite à redistribuer le texte de *Rosemonde* à plusieurs voix.⁵⁹⁶

Ainsi si toutes ses pièces de théâtre ne sont pas constituées uniquement d'un seul et unique bloc de texte mais se subdivisent en noms de personnages, il ne s'agit là que d'un subterfuge pour rendre encore plus évident le leurre actuel de l'individualité alors que ces personnes artificielles ne sont en réalité que de multiples variantes d'un même modèle et des mêmes discours. Pour la dramaturge, la production de ce leurre culmine dans le théâtre dont il provient: en cela, l'acteur est le symbole le plus visible de la véritable nature du nouvel

⁵⁹⁶ Karl Baratta interviewé par Priscilla Wind le 22.02.2006: « Dabei ist es eine mehrpersonige Sprache, eine chorisch gesprochene Sprache. Gerade ist dieses Kollektiv für die Bühne sehr interessant. Heute ist im Theater immer die große Frage: wer spricht? Durch dass mehrere sprechen, springt über diese Barriere. [...] Die Figuren sind alle chorisch. Zum Beispiel für *Rosamunde*. Sie hat mehrere Frauen auf einer Liste geschrieben aber der Text ist durchgehend. Das ist ihr Prinzip. Meine Arbeit war dann den Text von *Rosamunde* in die Stimmen zu verteilen.

individu. Konstanze Fliedl, dans son article *Käthe et la Reine des Aulnes. Actrices chez Elfriede Jelinek*⁵⁹⁷, analyse de manière comparative le rôle de l'actrice dans *Burgtheater* et *Reine des Aulnes* et souligne la grande modernité (ou plutôt postmodernité) de ce personnage:

Mais dans la dialectique de ce rôle, il faut voir également que soudain [l'actrice], à travers des signes modifiés, peut être considérée comme la représentante avant-gardiste d'une époque. C'est justement sa capacité à se métamorphoser qui fait d'elle le symbole du moi « moderne » dont l'identité ne réside plus dans le noyau d'une personnalité mais dans plusieurs enveloppes et rôles. Par là, ce pluralisme des rôles inaugure également l'utopie d'un moi plus flexible, plus ouvert et paradoxalement aussi plus „authentique“: l'„extérieur“ de l'actrice n'est alors plus le costume de l'âme mais se fond à nouveau avec « l'intérieur » grâce à sa gestuelle. Ainsi la performance scénique atteint-elle une authenticité d'une intensité insoupçonnée.⁵⁹⁸

Cette modernité avant-gardiste n'est rien d'autre que la postmodernité, époque dans laquelle nous assistons à la fragmentation du moi en une succession ou accumulation de rôles que nous endossons au gré de notre quotidien. Et alors que dans ses premières pièces, Jelinek dénonçait l'acteur comme véhicule des discours propagandistes du système dominant, elle le reprend aujourd'hui comme symbole des « néo-individus » auto-asservis que nous sommes devenus. Signe donc de l'homme d'aujourd'hui: lui aussi s'est théâtralisé et se met en scène dans différents personnages, reprenant ainsi l'adage baroque de Shakespeare⁵⁹⁹. Si certaines pièces telles *Au Pays. Des Nuées*, *Les Adieux* ou *Une Pièce de Sport* donnent clairement la parole à un « nous » collectif, un tissu de pensées qui s'amalgament pour ne plus former qu'un seul discours, d'autres continuent de vouloir donner l'illusion, même grotesque, de la survivance d'une individualité. Pour exemple, la saynète *J'aime l'Autriche* (*Ich liebe Österreich*) rangée sur le site Internet de Jelinek parmi les pièces de théâtre et jouée le 14.6.2000 sous la forme d'un spectacle de marionnettes. Conçu dans le cadre du Container de Christoph Schlingensief, happening politico-artistique sous le nom « *Pitié*,

⁵⁹⁷ FLIEDL, Konstanze, *Käthe und die Erbkönigin, Schauspielerinnen bei Elfriede Jelinek* in *Österreichische Literatur: Moderne und Gegenwart*, éd. par Alexander von Belobratow, St-Petersbourg, 2005, p.8-22

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p.15: Zur Dialektik dieser Rolle gehört es aber, dass [die Schauspielerin] unter geänderten Vorzeichen plötzlich auch als avantgardistische Repräsentantin eines Zeitalters gesehen werden kann. Eben die Verwandlungsfähigkeit der Aktrice macht sie zum Inbild des „modernen“ Ich, dessen Identität nicht mehr in einem Persönlichkeits-Kern, sondern nur mehr in den Rollen-Hüllen besteht. Dieser Rollenpluralismus eröffnet mitunter auch die Utopie eines flexibleren, offeneren und paradoxerweise auch „authentischeren“ Selbst: das „Äußere“ der Schauspielerin ist dann nicht mehr Kostüm der Seele, sondern verschmilzt in der Ausdrucksgeste wieder gänzlich mit dem „Inneren“; damit erreicht die Bühnen-Performanz eine ungeahnte Intensität des Echten.“

⁵⁹⁹ William Shakespeare: « The world is a stage, the women and men merely players. »

aimez l'Autriche ! » - Première semaine de coalition européenne» de Christoph Schlingensief
(„Bitte liebt Österreich!" – Erste europäische Koalitionswoche von Christoph Schlingensief)
contre la prise de pouvoir du FPÖ, ce court texte se présente sous la forme d'enchaînement de répliques paratactiques. Sur scène, plusieurs personnages: Crocodile (Krokodil), Margot (Gretl), Guignol (Kasperl), Diable (Teufel), Roi (König) et Policier (Polizist). Ce qui frappe, c'est la simplicité des phrases et le fait que pratiquement toutes soient à la première personne du singulier:

Crocodile: Je suis Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Demain, je vais venir et manger des gens.

Margot: Au secours, aidez-moi, j'aime les gens autrichiens.

Crocodile : Je suis Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Moi vouloir une belle journée. Et tout des gens autrichiens.

Margot: Je veux libre être parce que la monde est libre et tout le monde a raison.

Crocodile: Je suis Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Je suis mon Un et mon Tout, mon Jörg, a tous les droits et toute la droite.⁶⁰⁰

Reprenant la métaphore, déjà présente dans *Président Vent du Soir*, du cannibalisme en politique pour symboliser la phagocytose des électeurs d'une part et d'autre part l'élimination des « ennemis de l'Etat » que sont ici les étrangers, cette saynète caricature le débat politique autrichien autour de Jörg Haider avec d'un côté le méchant crocodile et de l'autre la gentille Margot, stéréotype de la jeune fille germanique ingénue. Le texte de chacun est bien délimité et leur identité affirmée. Le crocodile n'est autre que « Frau Magister Heidemarie Unterreiner », personne réelle, la déléguée FPÖ à la culture de Vienne en 2000. Margot, quant à elle, par sa langue approximative se révèle être étrangère. L'affirmation de leur identité et de leurs aspirations respectives sous la forme du « je suis », « je veux » apparaît artificielle et désuète tout d'abord parce que la langue utilisée est clairement construite, avec des fautes d'allemand rajoutées pour créer des jeux de mots et associations d'idées. D'autre part, cette affirmation personnelle reprend de manière grotesque les discours politiques et tourne ceux-ci en dérision en les associant à des dialogues dignes de dessins animés.

⁶⁰⁰ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „, Krokodil: Ich bin Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Morgen komme ich und esse Menschen.

Gretl: Bitte helfen Sie mir, ich liebe österreichische Menschen.

Krokodil: Ich bin Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Ich wollen einen schönen Tag. Und alles österreichische Menschen.

Gretl: Ich will sein frei weil das Welt ist und alle haben recht.

Krokodil: Ich bin Frau Magister Heidemarie Unterreiner. Mein Ein und Alles, mein Jörg, hat rechts.“

Revendiquer une identité est donc devenu ridicule puisque derrière chaque position « personnelle » semble en réalité se cacher une idéologie. Car la vision idyllique d'un monde en paix que véhicule Margot n'est pas plus crédible et tentante que la violence du crocodile femelle pro-Haider. Le « moi » revendiqué cache en réalité un « nous » (le parti FPÖ ou les étrangers).

Quant aux autres pièces dans lesquelles les noms des voix ne tentent pas de se définir, leur individualité apparaît cette fois-ci multiple, c'est-à-dire faite de différentes opinions. Ainsi dans *Une Pièce de sport*, la figure de la victime n'exprime-t-elle pas une seule et unique voix:

Cela m'a souvent intéressé de savoir pourquoi ces sportifs, mes grandes idoles, quoique célèbres, ne sont pas vraiment quelqu'un. [...] Nous parlerons encore longtemps d'eux, nos héros, à l'inverse nous aimons bien les voir, nous, ils veulent nous donner beaucoup [...].⁶⁰¹

Le sport! Le sport est l'organisation de l'autonomie humaine, qui est rassemblée dans soixante-dix mille personnes puis déversée à nouveau sur quelques millions de personnes à leur domicile, devant leur poste de télévision [...] Auteur, je vois que tu as eu encore une fois la prétention de parler à ma place et je vous accable du bon côté pour que vous puissiez de l'autre côté vous engager pour ma cause. Puis je glisse à l'autre bout du banc pour que vous n'ayez pas de place à côté de moi. Votre seul but, c'est la célébrité! Vous avez toujours eu tendance à être pour les victimes.⁶⁰²

Une drôle de victime s'exprime qui commence par un « je » puis bascule très vite dans le « nous ». Si le « je » se pose des questions sur les notions d'identité, le « nous » au contraire sait ce qu'il ressent et ce qu'il aime. Le discours est donc changeant : en effet, au début, la victime déclare son amour des sportifs auxquels elle voue un culte puis dénonce dans une froide analyse ce que cachent le sport et ses idoles, c'est-à-dire l'illusion de l'autonomie diffusée à grande échelle, alors qu'en réalité ils abrutissent et uniformisent. Puis cette fausse autonomie est démasquée également par le personnage lui-même se révolte contre l'autorité qui parle à sa place, l'auteur, et tente de retrouver sa liberté par des manœuvres de diversion.

⁶⁰¹ *Ein Sportstück*, p.35: « Es hat mich schon oft interessiert, weshalb diese Sportler, meine großen Vorbilder, obwohl berühmt, eigentlich nicht wirklich jemand sind. [...] Wir sprechen nach ihrer Sendung noch lang über sie, unsere Helden, sie werden umgekehrt von uns gern gesehen, wollen uns viel geben [...] ».

⁶⁰² *Ibid.*, p.49-50: „Sport! Der Sport ist die Organisation menschlicher Unmündigkeit, welche in siebzigtausend Personen gesammelt und dann über ein paar Millionen daheim vor den Bildschirmen ausgegossen wird. [...] Autorin, ich sehe, dass Sie sich wieder einmal angemäht haben, für mich zu sprechen und belaste Sie von der richtigen Seite her, damit Sie sich auf der anderen Seite für mich einsetzen können. Dann rutsche ich ans andere Ende der Bank, damit Sie keinen Platz neben mir haben. Sie wollen ja nur berühmt werden! Sie sind ja immer so für die Opfer.“

La victime alterne donc entre critique et louange, entre affirmation de son individualité et révélation de son aliénation par les idéaux des autres. Sans cesse, les voix hésitent entre le collectif et l'individu, l'utilisation du « je » intervenant bien plus souvent pour exprimer une quête d'identité, tandis que le nous indique un repli sécuritaire dans un discours collectif.

Cette recherche d'identité prend des formes plus introspectives dans plusieurs courtes pièces comme *Lui pas comme lui* (sur, avec Robert Walser), *Le Silence* (*Das Schweigen*) ou encore *Le Promeneur solitaire*.

Dans *Lui pas comme lui* (sur, avec Robert Walser), un long monologue reprend le style et la réflexion développés dans *La Promenade* de Robert Walser. Dans ce livre, le promeneur avance au gré des rues et aborde ce qu'il rencontre avec une candeur qui lui permet un regard ironique sur la société. S'inspirant de cet esprit, le texte théâtral avance, lui, au gré de différents mots-clés comme déesse, vie, prédateur, ordre. Le narrateur prend lui aussi une pose distancée vis-à-vis, cette fois-ci, des mots et du parcours qui les mène à la composition d'un texte. L'ensemble de cette pièce pose la question contemporaine de savoir qui parle en prenant comme postulat que l'âme sort du corps sans en être une partie inhérente:

Votre âme vous regarde de l'extérieur de votre corps, comme si un ouvrage reposait en vous comme une déesse endormie qui, même dans son sommeil, continue à vouloir vous fuir. Enfin, c'est ce qu'il me semble. [...] Elle s'étire donc en vous, cette âme comme si elle voulait certes bien devenir parole mais ensuite ne plus jamais avoir affaire avec soi-même. Elle veut donc à tout prix sortir de ce corps.⁶⁰³

L'idée que le corps enferme l'âme tel un tombeau, idée platonicienne du *sôma sêma*, n'a rien de contemporain; ce que cherche plus à faire ressortir l'auteur, c'est l'idée que l'âme est comme une étrangère dans son corps, on ne la connaît jamais vraiment. C'est pour cette raison que la voix essaie de l'approcher sous différents angles pour tenter en vain de la définir:

⁶⁰³ *Er, nicht als er*(zu, mit Robert Walser), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, p.9: „Ihnen schaut die Seele zum Körper heraus, als wär da ein Werk wie eine schlummernde Göttin in Ihnen, die selbst im Schlaf noch von Ihnen fort will. So scheint es mir zumindest [...] Die reckt sich also in Ihnen, die Seele, als wollte sie zwar gern Sprache werden, aber dann nie wieder was mit sich selbst zu tun haben.“

Etes-vous à ma recherche? Vous ne me trouverez pas en moi [...], et malheureusement je suis obligée de vous dire que n'importe quel haut-parleur dans la gare, qui annonce les heures de départ, en sait plus long sur moi et sur mes buts que moi-même.⁶⁰⁴

Tantôt la voix s'adresse à une troisième personne du singulier, tantôt à la première personne, si bien que se dégage plus une idée de multiplicité dans l'unité que de groupe ou de masse. Cette quête d'identité refait surface dans bon nombre de ses pièces et s'exprime bien souvent dans les pièces de Jelinek chez des personnages féminins qui tentent doublement de se définir en tant qu'individu et en tant que femme, si bien que cette recherche d'identité se double également d'une réflexion sur la féminité.

2.2.2. Femme et mise en scène: féminin et simulacre de la féminité

La femme comme mythe, c'est déjà l'idée de Simone de Beauvoir qu'elle exprime dans son essai *Le Deuxième sexe*. Elle y énonce le fameux adage: « On ne naît pas femme, on le devient » (repris du concept proposé par Tertullien). Par là, elle entend que c'est la construction des individualités qui impose des rôles différents, sexués, aux femmes comme aux hommes.

Au fil de ses premières pièces, Elfriede Jelinek reprend les clichés de la féminité à travers ses héroïnes: Nora la bourgeoise étriquée, Eva la féministe communiste et célibataire endurcie, Clara, femme et épouse et nécessairement artiste ratée ou encore Emily et Carmilla, les féministes, et donc vamp(ire)s et lesbiennes, enfermant ses protagonistes dans des rôles stéréotypés qui reproduisent la vision figée que la société donne de la femme. D'ailleurs, d'après l'analyse de Konstanze Fliedl, l'actrice à l'ère de la modernité représentait au mieux ce qu'est la femme:

C'est ce que disait Friedrich Nietzsche dans le *Gai Savoir*: „Enfin, ne faut-il pas avant et par dessus tout qu'elles soient des actrices? » Ce que Nietzsche annonce alors en 1882 d'un ton léger comme une évidence, devint ensuite à la fin du siècle de plus en plus menaçant: l'actrice incarne la dissociation du moi en plusieurs rôles mis en scène. Ainsi concentra-t-elle sur elle

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p.25-26: „Sind Sie auf der Suche nach mir? Sie werden mich in mir selbst nicht finden [...], und leider muss ich ihnen mitteilen, dass jeder Lautsprecher, der die Abfahrtszeiten ansagt, mehr über mich weiß als ich selbst.“

les angoisses existentielles qui visaient de manière moralisatrice la capacité „féminine » à se « déguiser ». ⁶⁰⁵

Les drames jelinekiens postérieurs à 1988 changent néanmoins de ton et de débat autour de la féminité. Cette évolution va de pair avec une évolution de la société: le combat soixante-huitard féministe pour les droits de la femme n'a plus lieu d'être et est remplacé par l'ère de la femme libérée voire qui n'a pas besoin de revendiquer une place différente dans la société. Si une constante « féministe » ou « féminine » reste, c'est certainement sous la forme de la proximité intellectuelle entre Ingeborg Bachmann et Elfriede Jelinek. A ce propos, Susanne Böhmisch, dans son article "*Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau.*" *A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek*, dit :

E. Jelinek a maintes fois souligné l'importance de l'œuvre d'I. Bachmann sur son propre travail, surtout son interprétation du fascisme non seulement comme phénomène historique et politique, mais ayant lieu au plus petit niveau, dans la relation entre un homme et une femme, naissant à l'intérieur de la structure familiale, et se poursuivant au-delà de 1945. ⁶⁰⁶

Quelle est-elle donc l'image de la femme depuis 1990, ou plutôt quels stéréotypes féminins subsistent aujourd'hui?

Pour Jean Baudrillard, on peut encore actuellement parler d'un mythe de la femme, mais d'une autre nature. A ses yeux, la femme est devenue un modèle collectif et culturel de complaisance. Autour d'elle se construit une dialectique entre se plaire et se complaire. Ce qui importe, ce sont les signes extérieurs de la féminité de sorte que la femme d'aujourd'hui se consomme elle-même (dans les industries de beauté et de mode). De sorte que se

⁶⁰⁵ Konstanze Fliedl, *Käthe und die Erbkönigin. Schauspielerinnen bei Elfriede Jelinek*, p.15: « [S]o sagte es Friedrich Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft*: „Endlich müssen sie nicht zu allererst und –oberst Schauspielerinnen sein?“ Was Nietzsche 1882 noch in heiterer Selbstverständlichkeit verkündete, wurde aber zu Ende des Jahrhunderts zunehmend bedrohlich: Die Schauspielerin verkörpert die Dissoziation des kompakten Ich in seine verschiedenen Rollen-Inszenierungen. Damit zog sie die entsprechenden Identitätsängste auf sich, die dann moralisierend auf die „weibliche“ Eigenschaft der „Verstellung“ zielten [...] ».

⁶⁰⁶ Susanne Böhmisch, "*Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau.*" *A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek* in *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, éd. par Gérard Thiériot, 2007, p.167, cf également la citation qui suit tirée de « *Der Krieg mit anderen Mitteln* » in *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges*, in Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Piper, Munich, 1989, p.312 : « Ingeborg Bachmann ist die erste Frau der Nachkriegsliteratur des deutschsprachigen Raumes, die mit radikal poetischen Mitteln das Weiterwirken des krieges, der Folter, der Vernichtung in der Gesellschaft, in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen beschrieben hat. Die Rolle der Frau als biologisch minderwertiges Sein (und nichts sonst), als « Paria » (Elisabeth Link), ist, in ihrer ewigen Unterwerfung, genau die richtige Mischung für die gaschistische Ideologie. Die Frau ist reine Natur, dem Blut un dem Boden verwandt, Ruheort für den Mann, der zu den Haltegriffen seiner ewigen Waffen eilt. Die Frau ist der Humus für die Mythenbildung. Sie wird aus der Sphäre der gesellschaftlichen Produktion verdrängt und damit aus der Geschichte, auf "Zeitlosigkeit" (Gerburg Treusch-Dieter) festgelegt, der Welt von Tier und Pflanze zugesellt, verewigt, reines Bild. »

confondent les limites entre valoir et faire-valoir. L'accessoire extérieur de la féminité devient la définition de la femme. Il ne s'agit plus de valeurs intrinsèques ou de nature féminine mais de gammes d'objets de consommation. L'avoir a donc remplacé l'être. La femme, c'est une catégorie de gens marketable, une tranche de la population, une communauté parmi d'autres, une des facettes multiples que peut éventuellement prendre la personne. Ce n'est donc qu'un aspect de la personnalité.

La femme endosse donc, tout comme l'homme, différents rôles dans sa vie, et « être femme », c'est-à-dire dans le langage courant, assumer sa « féminité » ou devenir mère ou encore se marier, est devenu une palette d'étiquettes, de stickers qu'on peut à loisir acheter ou jeter et non un état ou un chemin de vie tout tracé. Cette consommation de la femme plutôt que son devenir ou son essence atteint son apogée dans la mode, un sujet récurrent dans les textes de Jelinek et qui forme une de ses obsessions. Elle avoue même en interview avec son amie et écrivain Elfriede Gerstl: « En vérité, les deux choses qui m'intéressent le plus sont : les romans policiers et la mode. », ⁶⁰⁷ La mode tend à être à la base même des pièces comme l'auteur le suggère dans ses déclarations : « J'ai toujours souhaité que mes textes soient joués au cours d'un défilé de mode. » ⁶⁰⁸

Dans son texte théorique *Je voudrais être légère*, elle précise sa pensée à ce propos et file la métaphore de la mode:

Peut-être ai-je simplement envie de présenter des activités, qu'on peut exercer, pour représenter quelque chose, sans plus grande signification. [...] Peut-être un défilé de mode dans lequel les femmes disent des phrases dans leurs vêtements. Je voudrais être légère!

Défilé de mode, parce qu'on pourrait aussi bien projeter les vêtements seuls sur scène. Ouste, les êtres humains qui pourraient établir une relation systématique avec un personnage inventé ! Comme le vêtement, vous entendez, lui ne possède pas de forme particulière, il faut qu'on le moule autour de quelqu'un qui EST sa forme. Les enveloppes pendant de manière souple et négligée, mais ensuite quelqu'un rentre en lui, il parle comme mon petit favori qui n'existe parce que moi j'existe : moi et celui que je suis censée être, nous n'apparaîtrons plus. [...]

Ou le sac-vêtement qu'est l'homme est tout simplement raccourci grâce à un nouvel ourlet réalisé par ce dirigeant de filiale d'une chaîne de magasins de jouets. Ne nous encombrez pas

⁶⁰⁷ Elfriede Gerstl, *Sie narrt den Stier. Vom Spiel mit der Mode*, in *Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben*, p.29: „Eigentlich interessieren mich am meisten zwei Dinge: Krimis und Mode.“ In *Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben*.

⁶⁰⁸ *Ibid.*: „Ich hab mir das immer gewünscht, dass ich meine Texte mal bei einer Modeschau sehe.“

de votre substance ! [...] [Le metteur en scène] ignore le passé et censure en même temps le futur (mode!) qui devra à présent s'orienter selon lui. Le futur est amadoué, le nouveau réglementé avant qu'il ne soit monté sur les planches. Puis une année passe et les journaux crient à nouveau de joie et se réjouissent du nouveau, de l'imprévisible qui dissout le vieux.⁶⁰⁹

Les acteurs et actrices deviennent, dans la dramaturgie idéale de Jelinek, comme des mannequins, des porte-manteaux dont la présence doit uniquement servir à mettre en valeur et en avant le vêtement, c'est-à-dire ici le texte. Le contenu n'a plus d'importance, c'est le contenant qui doit primer. Pour Susanne Böhmisch, ce principe esthétique en dit long sur l'image de la femme pour l'auteur:

On ne saurait assez souligner la corrélation entre la disparition du féminin et du corps dans l'ordre symbolique et la disparition du corps de l'acteur en tant que corps incarnant un personnage, une voix.⁶¹⁰

La forme est le moyen symbolique par lequel l'identité ou sa disparition transparaissent. Le spectacle théâtral s'apparente alors à un défilé de mode, une possible mise en scène des vêtements-mots, une présentation de ceux-ci pour stimuler notre rachat, c'est-à-dire notre adhésion. Ce n'est non pas notre identification à la profondeur psychologique des personnages qui compte mais notre appréciation de la mise en forme, c'est-à-dire de la mise en scène. En cela, le metteur en scène joue pour Jelinek un grand rôle, celui de designer, de créateur de collection : par ses mises en scène, il annonce les tendances de la nouvelle saison, il a le rôle de l'éclaireur, c'est à son interprétation, sa vision de la « mode » que tout le monde se pliera.

⁶⁰⁹ *Ich möchte seicht sein*, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/SEICHT.HTM>: „Vielleicht will ich einmal nur Tätigkeiten ausstellen, die man ausüben kann, um etwas darzustellen, aber ohne höheren Sinn. [...] Vielleicht eine Modeschau, bei der die Frauen in ihren Kleidern Sätze sprechen. Ich möchte seicht sein!

Modeschau deswegen, weil man die Kleider auch allein vorschicken könnte. Weg mit den Menschen, die eine systematische Beziehung zu einer ersonnenen Figur herstellen könnten! Wie die Kleidung, hören Sie, die besitzt ja auch keine eigene Form, sie muss um den Menschen gegossen werden, der ihre Form IST. Schlaff und vernachlässigt hängen die Hüllen, doch dann fährt einer in sie, der spricht wie mein Lieblings Heiliger, den es nur gibt, weils auch mich gibt: Ich und der, der ich sein soll, wir werden nicht mehr auftreten.“

Oder das Sackkleid Mensch wird einfach kürzer gemacht, indem er den Saum neu absteckt, dieser Filialleiter von einer Spielzeugladenkette. Belästigen Sie uns nicht mit Ihrer Substanz! [...] [Der Regisseur] verleugnet das Vergangene und zensiert gleichzeitig (Mode!) das Zukünftige, das sich nun für die nächsten Saisons nach ihm zu richten haben wird. Das Zukünftige wird gezähmt, das Neue geregelt, bevor es noch eingetreten ist. Dann vergeht ein Jahr, und die Zeitungen schreien wieder vor Freude über ein Neues, Unberechenbares, das das Alte ablöst.“

⁶¹⁰ Susanne Böhmisch, *„Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau.“ A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek*, p.176

Le théâtre doit donc aux yeux de la dramaturge reproduire et se servir des mécanismes de la mode pour mieux les contrebalancer et les déconstruire. Car la mode elle aussi est un diktat, une forme vicieuse du discours dominant, comme le souligne Walter Benjamin:

La mode sait flairer l'actuel où qu'il se meuve, dans la jungle de ce qui fut. Elle est un bond de tigre dans le passé, mais ce bond s'exécute dans une arène où la classe dirigeante est maîtresse.⁶¹¹

Si la mode semble sans cesse vouloir nous apporter la nouveauté, le futur, elle ne fait en réalité que réaffirmer à la manière d'un kaléidoscope la « classe dirigeante. » Principales victimes de cette machination, les femmes qui ont avec elle trouvé leur forme de néo-individualité, une servitude volontaire au diktat du monde de la mode. Le texte de théâtre *Körper und Frau. Claudia* développe ce sujet en donnant la parole au fantôme de Claudia Schiffer:

Sans mon corps, je ne serais plus là. C'est justement en lui que consiste la structure de ma personnalité. [...] Si. Regardez plus attentivement! Les parties de mon corps sont regardables à discrétion. Des millions de fois. Beaucoup de femmes croient que ce sont les parties de leur corps mais ce sont les miennes. Il me faut malheureusement partager ce membre de la société: tout ce que vous voyez appartient à une autre: moi!⁶¹²

L'intérêt de Jelinek s'est déplacé de l'actrice de théâtre à l'icône de mode qu'est par excellence Claudia Schiffer. Celle-ci est le symbole-même du modèle féminin imposé par la société. Le spectre de Claudia n'est plus qu'un corps et c'est dans ce corps que les femmes aimeraient s'identifier et non plus dans sa personnalité, dans sa psychologie. C'est en lui, croient-elles, que réside la nature féminine. La nouvelle mise en scène de soi passe donc par la mise en scène du corps et la voix dans ce court monologue tente désespérément de se réapproprier son corps qui est la dernière chose qui lui donne une personnalité alors que celui-ci est devenu un « membre de la société », un fondement de l'identité de la femme aujourd'hui.

Cette obsession du corps et de l'apparence chez la femme, Elfriede Jelinek la développe dans plusieurs pièces, notamment dans les *Drames de princesses*. Comme l'explique l'auteur

⁶¹¹ Walter Benjamin, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, p.336

⁶¹² *Körper und Frau. Claudia*, 2002, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: Ohne meinen Körper wäre ich nicht mehr da. Darin besteht ja gerade meine Persönlichkeitsstruktur. [...] Ja. Schauen Sie nur genau hin! Meine Körperteile können sich so oft sehen lassen wie sie wollen. Millionenfach. Viele Frauen glauben, es wären ihre, aber es sind meine. Ich muss diesem Gesellschaftsmitglied hier leider mitteilen: Alles was Sie sehen gehört einer andren: mir!“

grâce à l'exemple du destin de Lady Di, dans son après-propos *La Princesse d'outre-tombe* (*Die Prinzessin in der Unterwelt*), les princesses, autres icônes de la mode, ont le même fonctionnement que les images platoniciennes, elles sont ces idéaux que nous voulons égaler mais que nous ne pourrons jamais atteindre, quoiqu'elles paraissent si proches⁶¹³. La quête identitaire prend donc une nouvelle forme, la recherche de notre propre apparence. En effet, tous les protagonistes des drames de ce cycle sont à la recherche de leur véritable identité. *Blanche-neige* a succombé au sort de sa belle-mère, jalouse de sa beauté, et veut à présent retrouver la vérité⁶¹⁴. Perdue dans la forêt, elle rencontre le chasseur, représentant de la forêt, la vraie nature, qui la met en garde devant l'amalgame qu'elle est en train de faire entre vérité, nature et beauté:

Pauvre vérité. Mettez-vous donc à sa place: quand elle se retrouve tout à coup en face d'une femme comme vous, qui porte –en tout cas d'après ce que je connais- des vêtements complètement inadaptés à la forêt. [...] Des talons hauts, des supports orthopédiques spéciaux, des cheveux crêpés au gel ! Pas étonnant que la vérité n'ait pas envie de s'identifier avec un tel être. [...] Votre beauté ne compte pas tellement dans nos cercles que nous étendons dans la nature sauvage. Une fois par semaine, sur le lac gelé, il y a un entraînement de danse sur glace en couple. La vérité et la beauté y participent aussi et apprennent ainsi à mieux faire connaissance. Vous ne voulez pas participer, mademoiselle? Peut-être apprécieriez-vous alors plus la vérité que la beauté? Ca vous changerait pour une fois!⁶¹⁵

Le chasseur dénonce la nouvelle quête identitaire de la femme qui croit pouvoir trouver sa vérité, sa personnalité dans une mise en scène artificielle de son corps, en l'habillant à la mode. Il démontre donc à quel point la vérité et la nature sont éloignées de la mode. Insensible aux charmes artificiels de Blanche-Neige, il finira par abattre la princesse. Et les

⁶¹³ *Die Prinzessin in der Unterwelt*, p.153 : « So werden wir Prinzessinnen [...], da wir die Bilder von dieser einen als Vorlage bekommen haben, aber al seine, die uns immer nur hinter sich verbirgt, je mehr wir sie hochhalten, um genauer zu studieren, wer selbst gerne sein würden.“

⁶¹⁴ *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*, p.9: „Lange habe ich durch mein Aussehen Erfolg gehabt, dann fiel ich voll Eifer, auf der Suche nach noch mehr Erfolg, ins Loch meiner Stiefmutter, die mich von einer Seite her, die ich nicht erwartet hatte, mit Obst vergiftete. [...] Seither bin ich Wahrheitssucherin, auch in sprachlichen Angelegenheiten.“

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.10-12: « [D]ie arme Wahrheit. Versetzen Sie sich doch in ihre Lage: Es muss ihr ja vorkommen, als blendeten sie die Scheinwerfer eines Autobusses, wenn sie plötzlich einer Frau wie Ihnen gegenübersteht, und die trägt – soviel verstehe ich immerhin davon- für den Wald völlig ungeeignete Kleidung. [...] Hohe Absätze, Spezialeinlagen, auftoupierte Beton-Frisuren! Kein Wunder, dass die Wahrheit mit so einem Wesen sich nicht identifizieren mag. [...] Ihre Schönheit zählt in unseren Kreisen, die wir durch die Wildnis ziehen, nicht allzu viel. Einmal wöchentlich gibt's auf dem gefrorenen See ein Paarlauftraining. Auch Schönheit und Wahrheit nehmen daran teil und können sich so näher kennen lernen. Wollen Sie nicht mitmachen, Fräulein? Vielleicht finden Sie an der Wahrheit sogar mehr Gefallen als an der Schönheit? Das wär doch eine Abwechslung für Sie!“

sept nains de conclure que sa quête l'a conduite à sa perte car elle poursuivait le mauvais but : la beauté et non la bonté.

C'est *Jackie* qui apporte la plus longue réflexion sur la mode, ses icônes et son culte de l'apparence et de la beauté. Jackie, spectre de la défunte Jackie Kennedy, célèbre pour sa garde-robe chic et garante du bon goût, décrit ce qu'elle a représenté durant toute sa vie. Elle vient expliquer la vie d'une icône, une vie de représentation:

[Les gens] préfèrent s'approcher de nous et être comme nous Et ce qu'ils sont eux-mêmes, ça ils veulent coûte que coûte qu'on le leur décrive [...]. Pour quoi faire. Devons-nous vivre pour eux? [...] C'est par ordre que je suis devenue une statue sur laquelle tombe un homme ensanglanté.⁶¹⁶

Jackie est devenue la nouvelle actrice, la nouvelle héroïne à laquelle tous souhaitent s'identifier et qui émeut plus que les événements de notre quotidien. Elle explique comment elle s'impose et impose sa vision de la mode, in extenso de la femme, grâce à son image et son omniprésence dans les médias:

Je veux donner l'illusion [...], avec tous mes précieux vêtements, qu'en dessous je n'ai pas de corps. Alors que pourtant [...] je le présentais comme un contenu qui sonne creux, dans les nombreux magazines. A la télévision. Au cinéma. [...] J'étais celle qui donnait le ton. [...] L'inventrice de la robe de soirée sans manches et de la mini-jupe comme tenues officielles. [...] Mes vêtements étaient plus individuels que ma parole, vous comprenez, et pourtant elles étaient justement des lignes qui sont la forme première [...] ou plus simplement, essentielles.

⁶¹⁷

Jackie met donc en évidence, dans son monologue, que la toute-puissance de l'image qui a supplanté le texte et la parole, s'étend également à l'être et devient le constituant essentiel de ce que, particulièrement les femmes sont.

Mais si le diktat de l'image et de l'apparence comme identité absolue, comme notre vraie nature à retrouver crée un nouveau mythe de la femme, celui-ci ne s'attaque pas uniquement au sexe féminin. L'auteur reprend ainsi les deux cultes du corps, plus « bel objet de

⁶¹⁶ *Jackie*, p.68-69: « [Die Menschen] wollen lieber zu uns treten und sein wie wir. Und was sie selber sind, das wollen sie unbedingt beschrieben bekommen [...]. Wozu dann überhaupt. Sollen wir für sie leben? [...] Ich wurde auf Befehl zu einer Statue, auf die ein blutender Mann fällt“.

⁶¹⁷ *Jackie*, p.76-77: «„Mit all meiner kostbaren Kleidung [...] will ich vortäuschen, ich hätte darunter gar keinen Körper. Obwohl ich den doch [...] sozusagen als gehaltlosen Gehalt präsentierte, in zahlreichen Zeitschriften. Im Fernsehen. Im Kino. [...] Ich wurde tonangebend. [...] Die Erfinderin des schulterfreien Abendkleids und des Minirocks im öffentlichen Dienst. [...] Meine Kleider waren individueller als meine Sprache, verstehen Sie, und dabei waren sie eben doch Linien, die die Grundform sind, [...] schlicht, essentiell.“

consommation »⁶¹⁸, les deux mythes féminin et masculin d'aujourd'hui que Baudrillard définit: le phynéisme, culte de la beauté pour la femme, et l'athlétisme pour les hommes. C'est ce que souligne *Une Pièce de sport* qui s'en prend aux sportifs et particulièrement aux bodybuilders, symboles de cette quête masculine d'un corps sain, jeune et musclé. Mais dans cette pièce également, par la référence constante à la mode, la dramaturge montre en quoi ces nouvelles aspirations, ces nouvelles valeurs ne sont que de nouvelles formes d'objets de consommation que nous vend la société:

[Dans *Une Pièce de Sport*], les mouvements du corps humain et les interactions sont comparées à nombreuses reprises à l'habillement et à la mode. Les valeurs en général sont instrumentalisées ou [...] commercialisées.⁶¹⁹

Certes, pour Elfriede Jelinek, la défense des droits de la femme n'est pas encore complètement à abandonner (tel est ainsi le message de son dramuscule *Über Tiere* qui dénonce des réseaux de prostitution de filles d'Europe de l'Est en Autriche et la complicité de la haute société viennoise). Mais son travail de démythification a changé d'objectif, il s'agit aujourd'hui de dénoncer la néo-individualité⁶²⁰ que nous impose le discours dominant ou plutôt l'image dominante, c'est-à-dire le culte de la superficialité, de l'unique apparence sans aucun intérêt pour le fond, de l'image qui ne signifie plus qu'elle-même. Ce que dénonce la dramaturge dans ses pièces, qui refusent justement l'image pour n'être que paroles, c'est l'avènement de l'unique mise en scène de soi et l'abolition du vrai, le règne d'une société du paraître, coincée entre la réalité et la fiction, le vrai et le faux, une société du signe pur avec un grand paradigme: le nom propre.

2.3. Mise en scène et autoréférentialité: l'illusion de l'atemporalité

Spectacularisant le corps humain, la mode et ses défilés fonctionnent donc comme des archétypes de la mise en scène au quotidien de l'être humain. En divisant l'année en deux temps, la collection automne-hiver et celle printemps-été, elle rythme celle-ci, oscillant entre

⁶¹⁸ Jean Baudrillard, *La Société de Consommation*, p.198

⁶¹⁹ Linda D. Meritt, *Staging superficiality*, p.269: « [In *Ein Sportstück*] humane motions and interactions are compared repeatedly to clothing and fashion. Values in general are instrumentalized or [...] commercialized. »

⁶²⁰ Cf. aussi Susanne Böhmisch, "*Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau.*" *A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek*, p.181 : « Mais la façon radicale et radicalement engagée, d'un point de vue esthétique, politique et moral, par laquelle elle réfléchit sa perception féminine/féministe dans l'ensemble de son œuvre, produit un effet d'universalité où la question d'une spécificité féminine se dilue. »

éternel retour des catalogues et renouvellement des coupes et des formes. Ils ne proposent pas une vision complètement neuve de l'habillement, de « l'homme de demain », ils recomposent à partir d'un vivier d'éléments passés présélectionnés, qui restent dans le sillage de la classe dirigeante. Tout en permettant le passage du temps et des saisons, de ce qui est passé et de ce qui est à venir, elle donne donc une vision en spirale du temps et de l'histoire. C'est précisément ce mouvement spiralaire du temps, dirigé et contrôlé par la mise en scène du monde et des êtres humains par les institutions officielles que sont les médias de masse et la mode, qui préoccupe Elfriede Jelinek. Si le système dominant tend à nous imposer une vision de la réalité pratiquement à notre insu, il cherche aussi à nous transmettre une certaine vision du temps et par là de l'histoire.

2.3.1. La désarticulation du réel en signes successifs

En faisant du monde un grand spectacle, les médias diffusent une vision biaisée et remodelée de la réalité si bien que « la réalité n'est plus que le modèle qui se parle lui-même »⁶²¹. La mise en scène de celle-ci correspond en vérité à son organisation spatiale mais aussi temporelle. Selon Jean Baudrillard, cette mise en scène prend comme autre paradigme, outre le fait divers, celui de l'actualité. En cela, la mode se plie parfaitement à cet impératif tout comme le reste d'ailleurs:

La mode est arbitraire, mouvante, cyclique et n'ajoute rien aux qualités intrinsèques de l'individu.⁶²²

La nature comme l'événement, comme le savoir, est régie dans ce système par le *principe de l'actualité*. Elle doit changer fonctionnellement comme la mode. Elle a valeur d'ambiance, donc soumise à un cycle de renouvellement.⁶²³

C'est la nécessité de l'actualité, du renouvellement permanent de celle-ci qui impose un système cyclique que nous transmettent les institutions du discours dominant. Pour le sociologue, voilà la base de la culture mass-médiatique qui passe par le culte du « néo » et de la résurrection anachronique, du « recyclage culturel »⁶²⁴. Pour préciser les conséquences d'un tel mécanisme, Baudrillard cite la phrase de Marx adressée à Napoléon III :

⁶²¹ Jean Baudrillard, *La Société de Consommation*, p.198

⁶²² *Ibid.*, p.149

⁶²³ *Ibid.*, p.150

⁶²⁴ *Ibid.*, p.149

Il arrive que les mêmes événements se produisent deux fois dans l'histoire: la première, ils ont une portée historique réelle, la seconde, ils n'en sont que l'évocation caricaturale, l'avatar grotesque – vivant d'une *référence légendaire*.⁶²⁵

La volonté de recycler à l'infini ce qui a déjà été fait et ce qui s'est déjà passé ne peut donc tomber au pire dans le grotesque, au mieux dans la référence. Pour lui, varier à partir d'événements et de personnes préexistants correspond à une restauration, un processus de dénégation de l'histoire et de résurrection à l'identique des modèles antérieurs. En revenant sous une forme grotesque, sous la forme du fait divers, l'histoire est vidée de sens. Tout comme pour le réel, en conjurant les signes de l'histoire ici par les signes du changement, celle-ci est « tout entière inactualisée, c'est-à-dire distancée par le médium de la communication et réduite à des signes »⁶²⁶. Elle n'est donc plus le signe que d'elle-même et ainsi rendue inoffensive et banale. Cette société du « revival », du retour, de la récupération cache en réalité une orchestration précise des messages. Celle-ci passe par un temps fort pour les médias, celui de l'information (qu'elle soit contenue dans la publicité, des reportages ou encore des débats) diffusée comme les autres produits de consommation pour la neutraliser. A quoi sert donc la précision de cette mise en scène? Jean Baudrillard donne son interprétation:

L'efficace réel est plus subtil: c'est d'imposer par la succession systématique des messages l'équivalence de l'histoire et du fait divers, de l'événement et du spectacle, de l'information et de la publicité au niveau du signe. Le véritable effet de consommation réside dans le découpage, grâce aux supports techniques, aux média techniques de la télévision et de la radio, de l'événement et du monde en messages discontinus, successifs, non contradictoires, - signes juxtaposables et combinables à d'autres signes dans la dimension abstraite de l'émission. [...] Ce que nous consommons alors, ce n'est pas le spectacle ou telle image en soi: c'est la virtualité de la succession de tous les spectacles possibles – et la certitude que la loi de succession et de découpage des programmes fera que rien ne risque d'y émerger autrement que comme spectacle et signe parmi d'autres.⁶²⁷

Le réel est donc désarticulé en signes successifs et équivalents selon le même découpage, la répétition de cette mise en scène, de cette reproduction sur le mode du spectacle ayant pour effet de neutraliser le signifié réel transmis (l'événement, l'histoire) et ainsi de l'annuler:

⁶²⁵ *Ibid.*, p.148

⁶²⁶ *Ibid.*, p.31

⁶²⁷ *Ibid.*, 187

La vérité des media de masse est donc celle-ci: ils ont pour fonction de neutraliser le caractère vécu, unique, événementiel du monde, pour substituer un univers multiple de média homogènes les uns aux autres en tant que tel, se signifiant l'un l'autre et renvoyant les uns aux autres.⁶²⁸

Cette mise en scène du neutre a donc pour but de perpétuer la célébration des média et par conséquent de la pensée dominante qu'ils incarnent. En contrôlant et filtrant la totalité du monde extérieur, les média s'imposent comme une idéologie totalitaire. Capables de tout former, déformer et transformer, ils tendent à devenir maîtres de l'espace mondial mais aussi du temps. Pour Baudrillard, une telle prise de pouvoir des mass media entraîne l'abolition de la transcendance par un « procès d'absorption des signes, et d'absorption par les signes »⁶²⁹. C'est le règne du signe vidé de son sens, de cette autoréférentialité qui enlève toute possibilité d'un au-delà, d'un autre plan que celui des médias. Cette grande illusion que la société se retrouve dans un état d'immanence permanente bouleverse la vision habituelle du temps divisé en passé, présent et futur pour le transformer en un seul moment continu, un éternel passé ou éternel présent, en un temps qui se renouvelle à une telle rapidité qu'il semble disparaître.

Ce nouveau traitement du temps et de l'histoire se retrouve au cœur de la dramaturgie jelinekienne. Ses pièces de théâtre déconstruisent par le biais du langage tous les mécanismes d'une société dont elle se méfie. Reprenant le processus barthien de la démythification, Elfriede Jelinek imite dans ses œuvres dramatiques tardives cette nouvelle transmission du temps et de l'histoire.

Corina Caduff interprétait en 1991 la métaphore du défilé de mode encore comme l'avant-gardisme que signifie chaque nouvelle pièce de Jelinek:

Jelinek célèbre le défilé de mode comme une esthétique théâtrale alternative. La mode vit du changement, de la rupture avec ce qui existe déjà. Si elle s'imposait définitivement, elle ne serait plus la mode: 'Une mode est forcée de payer son identité par son anéantissement.'⁶³⁰

C'était alors une représentation positive de la mode comme renouveau et changement. Toutefois, à partir de 1988, les principes esthétiques du théâtre jelinekien se figent beaucoup

⁶²⁸ *Ibid.*, p.189

⁶²⁹ *Ibid.*, p.308

⁶³⁰ Corina Caduff, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*, 1991, p.261: „Jelinek feiert die Modeschau als alternative Theaterästhetik. Die Mode lebt vom Wechsel, vom Bruch mit dem Bestehenden. Wenn sie sich durchsetzen würde, wäre sie keine Mode mehr: ‚Eine Mode muss ihre Identität mit ihrer Vernichtung bezahlen.“

plus, évolution allant de pair avec son analyse des phénomènes sociaux et notamment de la mode.

Tout d'abord, de la même façon que la mode et les médias, l'auteur base son écriture sur des formes de « recyclage culturel ». L'un de ses principes fondamentaux d'écriture reste le montage, c'est-à-dire l'assemblage plus ou moins visible d'éléments textuels, visuels, auditifs hétérogènes, issus de différents domaines allant de la publicité à la philosophie, de statistiques à la grande littérature.

Au cœur du drame se situe l'action et par là la notion d'évolution temporelle, de début, de milieu et de fin. A partir d'*Au Pays. Des Nuées*, les pièces, excepté le drame satyrique *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* et *Der Tausendjährige Posten*, ne suivent plus d'intrigue précise mais avancent au gré d'anecdotes qui tournoient autour de différents thèmes. A la manière des médias, Elfriede Jelinek recycle donc ce qui a déjà été dit, écrit, montré et peut, tout comme le système postmoderne, utiliser cette méthode à l'infini, sans jamais l'épuiser. Elle revient elle-même sur sa technique dans son discours *A l'Ecart* suite à la remise du Prix Nobel de Littérature en 2004:

Le temps, quand on écrivait encore, a pénétré dans les œuvres des autres poètes. Puisqu'il est le temps, il peut tout en même temps: pénétrer dans son propre travail et dans celui des autres, dans les coiffures arrachées des autres, il passe comme un vent frais, même s'il est mauvais, qui s'est levé, soudain et inattendu, à partir de la réalité.⁶³¹

Aujourd'hui, l'écriture, c'est-à-dire l'écriture sur la réalité, n'est plus possible, elle est devenue quelque chose d'historique. Partant du principe que tout a déjà été écrit, elle ne voit d'autre alternative que de puiser dans les textes des autres de sorte que la réalité ne nous approche plus qu'à travers un double filtre, celui de l'intertextualité. Bien sûr, le montage rejoint la question de l'originalité d'un auteur mais est ici poussée à son extrême puisque l'art ne réside plus tant dans le caractère passionnant d'une intrigue mais dans son montage, son découpage, son agencement et les quelques modifications apportées aux supports de départ, qui feront toute la spécificité du produit final.

Dans *Der Tausendjährige Posten oder der Germanist*, écrit rangé dans la catégorie des pièces de théâtre sur le site internet d'Elfriede Jelinek, est publié en 2003 et s'inspire de deux opérettes mises en musique par Franz Schubert *Der vierjährige Posten*, pièce en un acte

⁶³¹ Traduction par Louis-Charles Sirjacq du discours *Im Abseits* proposé sur le site internet de l'Académie Suédoise: <http://www.svenskaakademien.se/litiuminformation/site/page.asp?Page=3&IncPage=705&Destination=158>, consulté le 19/04/2007

écrite par Theodor Körner et *Die Zwillingsbrüder* de Hoffmann, traduite par Jelinek elle-même, deux opérettes jamais mises en scène. *Der vierjährige Posten* raconte l'histoire d'un couple qui s'aime mais qui est puni par les Dieux : en conséquence, le jeune homme doit partir à la guerre mais il déserte en se faisant passer pour un Allemand et tous deux s'installent dans un village frontalier. Plus tard, il est découvert mais on lui pardonne et tout se finit bien. Dans *Die Zwillingsbrüder*, un jumeau revient de la guerre après dix-huit ans. Une jeune fille s'était promise à lui mais elle ne veut plus l'épouser, le confondant avec son autre jumeau, lui beaucoup plus méchant. Mais le quiproquo se lève à la fin de la pièce. *Der Tausendjährige Posten* se sert successivement du texte des deux pièces. Il narre un « fait divers », une histoire vraie, celle du cas de ce professeur d'université Schneider/Schwerte (ici repris sous les noms de Schall et Schaal). Schneider est un ancien SS qui a publié un travail de germanistique sous le nom de *Deutsche Kultur in den Niederlanden* et est suspecté d'avoir participé à des expériences nazies sur des humains. Après la fin de la guerre, il se fait passer pour mort et prend un nouveau nom, celui de Schwerte. Il épouse ensuite sa veuve et adopte ses enfants. Enfin, il fait une carrière universitaire en publiant sa thèse d'habilitation „*Faust und das Faustische - Ein Kapitel deutscher Ideologie*“, thèse qui est en réalité celle d'un germaniste juif assassiné par les Nazis et dont Schneider avait subtilisé le manuscrit avant l'incendie d'une des bibliothèques juives. Ce n'est que dans les années 1970 que la presse

découvrira le pot aux roses, une presse qui d'abord le condamna puis l'innocenta en faisant de lui le portrait d'un repent. La pièce de Jelinek est une satire ironique de la toute-puissance de la presse. Elle tire toute sa force de l'alliance entre la légèreté de la musique de Schubert et la reprise presque mot pour mot des textes originaux des opérettes. Seuls quelques termes et phrases sont modifiés, par exemple dans cet extrait de *Der vierjährige Posten*:

Le régiment vient vers vous,
fuyez, fuyez, vous êtes perdus, on l'a reconnu!⁶³²
Le régiment de la presse vient vers vous,
fuyez, fuyez, vous êtes perdus, on l'a reconnu!⁶³³

La presse ne fait qu'engendrer des saloperies. (Die Presse bringt immer nur Mist.)
Venez, je m'en vais vous raconter le stratagème. (Kommt, ich erzähle Euch die List)⁶³⁴

⁶³² « Das Regiment kommt jetzt zu euch gezogen, fort, fort, ihr seid verloren, man hat ihn ja erkannt! »

⁶³³ « Der Presse Regiment kommt jetzt zu euch gezogen, fort, fort, ihr seid verloren, man hat ihn ja erkannt! ».

Der tausendjährige Posten illustre le processus à l'œuvre chez Jelinek, qui forme également toute l'ironie de son œuvre. La récupération quasi à l'identique et sur le mode satirique de supports *a priori* distrayants pour présenter des événements réels beaucoup plus grinçants crée une dissonance saisissante entre la forme et le fond qui oblige le spectateur à se méfier d'une part de la capacité d'une forme de transmission (d'un média) à nous distraire et nous détourner du sens profond des choses, d'autre part du système de récupération culturelle omniprésent dans les nouveaux produits de la « culture de masse ».

Si dans cette opérette revisitée, le montage est simple et clair, les sources des autres pièces de Jelinek sont souvent plus ramifiées bien qu'il reste facile de sentir ses influences et ses sources. En recyclant elle aussi à partir des objets culturels plus ou moins connus, Elfriede Jelinek semble elle aussi s'enfermer dans une spirale cette fois-ci satirique. Ce ressassement est renouvelé de la même façon que dans les médias: c'est l'actualité qui donne à l'auteur à chaque fois de nouveaux supports. Chacune de ses pièces est inspirée de faits divers ou d'événements transmis par les médias qui forment ensuite la toile de fond des drames. De la même façon que Jean Baudrillard analysait le rôle de l'actualité pour les médias de masse comme ayant une « valeur d'ambiance », dans les drames jelinekiens aussi, ils créent l'atmosphère générale du texte théâtral. Aussi dans l'interview *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung* à propos de *Houlette, Bâton et Schlag*, Elfriede Jelinek revient sur le rapport étroit entre sa pièce et le meurtre des quatre Tsiganes dans le Burgenland:

Votre nouvelle pièce "Houlette, Bâton et Schlag " [...] se réfère à un événement qui s'est produit dans le Burgenland: le meurtre, dans un village nommé Oberwart, de quatre hommes tsiganes par un attentat à la bombe. Croyez-vous que cette pièce pourra être comprise en Allemagne?

Je pense qu'elle devrait pouvoir être comprise, même si l'on n'est pas du tout informé auparavant du meurtre des quatre Tsiganes, ce que j'ai néanmoins mentionné dans les indications scéniques. Je crois que cet événement recharge le texte comme une batterie. Je crois que cet événement et d'autres semblables traversent le texte écrits comme des sous-textes, comme dans *Au Pays. Des Nuées* où l'histoire allemande traverse le texte comme une trame invisible sans qu'on ait besoin à tout instant d'en parler.⁶³⁵

⁶³⁴ Exemples tirés de l'exposé de Pia Janke dans le cadre du colloque international *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. *Mediale Überschreitungen*. De Vienne, du 20.10.2006 au 25.10.2006

⁶³⁵ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>, *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung: „Ihr neues Stück "Stecken, Stab und Stangl" [...] bezieht sich auf ein Ereignis im Burgenland:*

L'événement réel donne le ton général de la pièce, imprègne l'ensemble du texte théâtral pour orienter notre interprétation de la pièce. L'actualité dans la pièce n'est qu'un petit élément du texte. Elle y est présentée sous la même forme que dans les médias. La mise en scène médiatique se base sur la variation de mêmes modèles spectacularisés. Quand elle s'attaque aux événements, à la base de l'élaboration de l'Histoire se produit alors le phénomène évoqué par Marx: l'événement dont la similitude avec un autre événement historique précédent est soulignée ne peut apparaître que sous la forme de « l'évocation caricaturale, l'avatar grotesque – vivant d'une *référence légendaire*. » Elfriede Jelinek, forte de cette constatation, répète le procédé en l'appliquant sur les faits réels qui constituent ses pièces. Dans *Dans les Alpes*, plusieurs faits d'actualité forment la trame de ce drame : tout d'abord l'incendie du téléphérique du Kitzsteinhorn en 2000 mais aussi la mort en direct devant les caméras d'une snowboardeuse autrichienne et le retour « miraculeux » du grand skieur autrichien Hermann Maier, après l'opération de sa jambe cassée. Les événements graves et plus légers sont mélangés pêle-mêle sur le mode anecdotique, imitant le discours télévisuel qui banalise et aseptise le monde. Chaque fait réel est également envisagé en relation constante avec d'autres événements historiques, dans un jeu sur attentes et présupposés du public. L'accident de Kaprun, par exemple, n'est jamais directement décrit mais plutôt suggéré, en marge. Ainsi l'Enfant, mort dans le funiculaire, donne-t-il son avis sur la surveillance technique des équipements des stations de ski:

Je n'ai pas plus confiance dans les mises en garde, étant donné les déficiences techniques majeures du téléphérique qui étaient connues depuis longtemps, pour ne parler que du 28 octobre, quand une déficiences technique s'est produite en plein milieu du tunnel. D'abord c'est la lumière qui s'est éteinte, puis le funiculaire s'est arrêté. Une minute après environ, les bienheureux qui étaient dedans ont pu continuer leur route, la répétition générale avait été un succès. Plus tard, nous avons malheureusement connu un échec.⁶³⁶

auf die Ermordung von vier Roma-Männern, durch eine Sprengbombe in einem Dorf mit dem Namen Oberwart. Glauben Sie, dass dieses Stück in Deutschland verstanden werden kann? Ich denke, es müsste verstanden werden, selbst wenn man vorab überhaupt nicht über diese Ermordung der vier Roma informiert ist, was ich aber als Regieanweisung in das Stück gegeben habe. Ich glaube, dass dieses Ereignis den Text auflädt wie eine Batterie. Ich glaube, dass dieses und ähnliche Ereignisse als Subtext durch den geschriebenen Text wandern, so wie in "Wolken.Heim." die deutsche Geschichte als ein unsichtbares Raster durch den Text geht, ohne dass man jeden Augenblick davon reden muss.“

⁶³⁶ *In den Alpen*, p.11-12: «Auch von Abschreckung halte ich wenig, angesichts der massiven technischen Defekte der Gletscherbahn, die seit längerem bekannt waren, ich erwähne nur den 28. Oktober, als es mitten im Tunnel zu einem technischen Defekt gekommen war. Zunächst fiel das Licht aus, dann blieb die Bahn stehen. Nach ungefähr einer Minute konnten die Glücklichen, die damals drin waren, ihre Fahrt fortsetzen, die Generalprobe war gelungen. Wir sind dann leider missglückt.“

Au lieu de donner la description précise de l'accident de 2000, l'enfant revient sur un antécédent et aborde au détour d'une phrase le véritable drame sur le ton de la conversation, le mettant ainsi dans la position de l'avatar. Le fait réel est également mis en parallèle de manière grotesque avec une « référence légendaire » comme dans le dialogue entre l'Homme et l'Enfant où ce dernier s'exclame:

Notre four a produit 155 pièces, mais que le votre en ait produit beaucoup plus, ça, ça reste à prouver!⁶³⁷

Il compare ici avec un négationnisme bon teint les 155 victimes de l'accident de Kaprun aux fours crématoires des camps de concentration, voulant créer une sorte de compétition entre les victimes autrichiennes et les victimes de la xénophobie autrichienne. La comparaison, tout à fait déplacée, met en évidence le processus médiatique de récupération de l'actualité pour la raccrocher à des éléments de l'histoire, même si le rapprochement paraît inapproprié. Pour Elfriede Jelinek, cette tendance à l'amalgame historique est représentative de l'Autriche:

Ca, c'est bien l'Autriche. L'hystérie de masse est incapable de distinguer un Hitler d'un champion de ski. Ainsi l'histoire se répète-t-elle – comme chez Marx- sous la forme d'une farce.⁶³⁸

En faisant de telles associations, les événements historiques sont privés de leur contexte et ainsi privés de leur véritable signification. A l'inverse, Elfriede Jelinek propose des amalgames politiquement très incorrects et qui frisent à un tel point l'absurde que le mécanisme télévisuel imité apparaît dans toute son évidence et son artificialité. Reproduisant de manière caricaturale l'appareil mythique, elle réussit ainsi à le démembrer et atteindre le but contraire: c'est la présentation médiatique qui retrouve sa vraie nature ou plutôt sa vacuité auto-référentielle tandis que les discours tenus sur les faits réels révèlent les idéologies malsaines qu'elles cachent et que les faits réels, tournés en dérision par les personnages, par un mouvement paradoxal de minimisation et de ridiculisation, retrouvent finalement leur sens et leur dignité perdue. Recyclage et comparaison idéologiques chez Jelinek sont donc démontés par une dramaturgie basée sur l'imitation de ces procédés.

⁶³⁷ *Ibid.*, p.42: „Unser Ofen hat 155 Stück geschafft, aber dass Ihrer viel mehr geschafft hat, das müssen Sie mir erst beweisen!“

⁶³⁸ Interview de Jelinek par Eva Brenner, „Where are the big topics, where ist he big form?“, p.24: „That's Austria. Mass hysteria cannot distinguish between a Hitler and a ski champion. It's history – as Marx said-repeated as farce. »

Ce qui, selon les sociologues de la postmodernité, permet définitivement la récupération totalitaire des événements réels, c'est la « désarticulation du réel en signes successifs », c'est-à-dire le découpage, la juxtaposition et la succession systématiques de l'actualité et du monde en général dans les médias de sorte à maîtriser le temps qui passe et surtout la production de l'Histoire. A son échelle, Elfriede Jelinek est elle aussi en position de produire, cette fois-ci, des histoires. La forme de l'histoire dans le drame jelinekien depuis *Au Pays. Des Nuées* réside dans la forme anecdotique. Les anecdotes se juxtaposent, s'entremêlent et se confondent de sorte que toute chronologie, toute dynamique de l'intrigue soient rendues impossibles. Dans *L'Oeuvre*, avec pour sujet d'actualité principal le cinquantième anniversaire de la construction du barrage de Kaprun, la rapidité avec laquelle les « histoires », ou plutôt devrait-on dire les sujets de dissertation voire de conversation des « personnages », alternent est particulièrement grande. Si l'on regarde attentivement le discours du flocon (« Schneeflocke »)⁶³⁹, le texte théâtral vagabonde de thème en thème, parlant d'abord des travailleurs forcés qui ont travaillé sur le chantier, puis de la construction du téléphérique du Kitzsteinhorn puis de sa destruction pour évoquer ensuite l'attentat du 11 septembre à New York, pour revenir enfin sur l'inauguration du barrage de Kaprun. Ce va-et-vient chronologique projette le discours non dans une dimension narrative mais bien argumentative dans laquelle l'histoire ne sert qu'à appuyer un point de vue dans un raisonnement inductif et non déductif. En outre, ces histoires étant vraies et non fictives, elles peuvent ainsi servir d'argument d'autorité puisqu'elles ne peuvent être mises en doute. Les histoires se réduisent comme peau de chagrin si bien qu'elles atteignent parfois la plus petite forme possible d'histoire, le simple nom de son lieu ou de sa date. Ainsi le flocon commente-t-il sa mort dans le téléphérique en ces termes:

Bien sûr, maintenant nous sommes devenus incroyablement connus avec ces événements, même si nous ne le sommes pas autant que New York City [...].⁶⁴⁰

Pour parler des attentats terroristes du 11 septembre 2001 sur les Twin Towers, le flocon se contente de donner le nom de New York City et tout de suite, le spectateur comprend à quoi il fait allusion. Le name dropping, emblème de la postmodernité, permet donc aussi de comprendre ce que sont devenus aujourd'hui les événements à caractère historique: ils sont

⁶³⁹ *Das Werk*, p.190-196

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.194: « Jetzt sind wir durch diese Ereignisse natürlich unwahrscheinlich bekannt geworden, wenn auch nicht so bekannt wie New York City [...] ».

des références, des valeurs sûres qu'on peut citer sans avoir besoin de détailler puisque la globalisation de la médiatisation a permis la création d'une « histoire de masse ». Signes purs, ils sont référence à eux-mêmes et en eux-mêmes. Avancant par associations d'idées et assimilation des références, le discours imite au niveau du langage la structure du paysage médiatique. Ce doublon donne une impression d'atemporalité, de paroles qui n'en finissent pas de ressasser toujours les mêmes événements et de prétendre créer de la nouveauté parce qu'elles s'attaquent à un fait nouveau. Mais en réalité, par la suite, elles mettent celui-ci en parallèle avec des événements passés et le font ainsi rentrer dans le même discours. Cette immanence permanente présente dans les textes théâtraux de Jelinek marque chez elle un tournant. Dans une interview avec Peter von Becker, elle explique avoir fait une croix sur toute aspiration politique, philosophique ou religieuse :

Parce que je me suis résignée au fait que les buts politiques, que tous les buts, à part celui d'en avoir un, ne font plus sens aujourd'hui, j'ai donc coulé et gelé tout ça comme dans de l'aspic. [...] C'est là [...] un signe d'un travail de deuil.⁶⁴¹

L'imitation de l'immanence médiatique est donc une forme de résignation, l'expression d'un pessimisme quant à la possibilité de retrouver réellement des idéaux pour lesquels se battre et qui redonneraient du sens aux événements et aux histoires. Il est néanmoins significatif que ces discours qui nous placent dans une dimension hors du temps soient prononcés par des « personnages » eux aussi hors du temps, puisque ceux qui peuplent les pièces tardives d'Elfriede Jelinek sont tous des figures de morts-vivants, de revenants qui viennent s'exprimer sur scène. C'est justement ce statut qui permet de créer un décalage entre la logique mise en place dans leurs discours et leur nature très révélatrice. Cette mise en scène médiatique de l'histoire et de l'actualité, mise en scène argumentative et idéologique, est ici reproduite par des spectres, des voix incarnant une présence-absence, différentes surfaces langagières, c'est-à-dire différents points de vue et interprétations du monde réel, c'est-à-dire l'illustration de la vraie nature du média, forme de transmission et point de vue, non pas reproduction exacte de la réalité extérieure. Cette perte de la notion du temps et de l'histoire comme construction chronologique est donc déconstruite et dénoncée comme une machination médiatique.

⁶⁴¹ Cité dans Margarete Sander, *Textherstellungsverfahren*, p.173: "Weil ich resigniert habe, dass politische Ziele, dass überhaupt Ziele außerhalb von einem selbst zu haben noch einen Sinn macht, habe ich das Ganze wie in Aspic gegossen und eingefroren. [...] Es ist [...] ein Zeichen von Trauerarbeit."

2.3.2. L'Illusion de la fin de l'histoire

Le passé semble donc se mêler sans cesse au présent et au futur sous la forme d'un cycle. Cette modification de la perception temporelle n'est pas un phénomène physiologique mais bien un phénomène culturel, de la culture de masse médiatique. La diffusion à grande échelle de cette rythmique du monde redonne une perception totale du temps et de l'histoire, tous deux mis à distance par l'intermédiaire des médias, nous apparaissant non plus comme des éléments réels et vivants mais comme des objets de consommation parmi d'autres, des choses sans vie. Aussi Guy Debord déclare-t-il en premier l'avènement de la fin de l'histoire de la culture, c'est-à-dire que cette maîtrise totale, par extension totalitaire, des manifestations intellectuelles, artistiques, du savoir humain finit par annuler leur existence:

La fin de l'histoire de la culture se manifeste par deux côtés opposés: le projet de son dépassement dans l'histoire totale, et l'organisation de son maintien en tant qu'objet mort, dans la contemplation spectaculaire.⁶⁴²

La fin de l'histoire se produit donc pour le sociologue par un double mouvement contradictoire. La globalisation, phénomène croissant, de l'information, de la culture devenue de masse souhaite dépasser, surpasser les différents domaines de culture en les rassemblant. Mais donner une vision globale de quelque chose nécessite forcément la simplification, la création parfois artificielle de liens entre les éléments pour trouver à tout prix une cohérence et une logique entre des domaines souvent *a priori* hétérogènes. Ce principe de cohésion est celui du spectacle, cette mise en scène qui passe par le découpage, le montage et une même logique de présentation sur le mode du fait divers. Mais une vision spectaculaire nous rend spectateur et non plus acteur, c'est-à-dire passif face à des choses auxquelles nous devrions participer: la culture et l'histoire. Celles-ci deviennent donc des « objets morts » puisqu'ils n'évoluent plus, ils ont atteint leur forme définitive, rigidifiée et codifiée par l'appareil médiatique.

Après la Chute du Bloc Soviétique, c'est au tour de Francis Fukuyama, le philosophe et politologue américain, d'annoncer la fin de l'histoire. Cette idée fut d'abord imaginée par Friedrich Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit*, puis reprise par Karl Marx et ici réinterprétée dans son livre publié en 1992 *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*⁶⁴³, dans lequel il défend l'idée que la progression de l'histoire humaine, envisagée comme un combat

⁶⁴² Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.145, thèse 184

⁶⁴³ Francis FUKUYAMA, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, Champs, Flammarion, Paris, 1993, 448 p.

entre des idéologies, touche à sa fin avec le consensus sur la démocratie libérale qui tendrait à se former après la fin de la Guerre froide.

Plusieurs dizaines d'années plus tard, Jean Baudrillard reprécise cette idée d'un anéantissement de l'évolution temporelle dans son essai *L'Illusion de la fin ou La Grève des événements*⁶⁴⁴. Il parle cette fois-ci bien d'« illusion de la fin » et non d'abolition définitive, dénonçant ainsi la mise en scène médiatique à grande échelle qui cherche à changer nos modes de perception. Cette illusion de la fin est donc plus une impression, une ambiance générale qu'une réalité. Néanmoins, celle-ci peut arriver à quasiment supplanter la réalité, un concept qui est de toute manière remis en cause par la société actuelle:

Le postmodernisme s'interroge pour savoir si le 'réel' n'a même jamais existé en dehors des interprétations sociales et culturelles dont nous en faisons. [...] La réalité n'est guère qu'une répétition, rien de plus qu'une copie.⁶⁴⁵

Qu'entend-on par la fin? Pour expliquer cette sensation, l'urbaniste Paul Virilio forge dans les années 1970 le concept de dromologie⁶⁴⁶. Dans une interview avec Giairo Daghini, il revient sur l'étymologie de ce mot:

« Dromologie » est un terme que j'ai innové. A côté de la sociologie des transports, à côté de la philosophie du temps, à côté de l'économie, il y avait place pour une autre logique, une autre discipline que j'ai tenu à appeler dromologie. La racine du mot en explique le pourquoi: « dromos » en grec signifie course et le terme course montre bien comment notre société est représentée par la vitesse, tout comme par la richesse. Le « dromos », - je le rappelle c'est la « route » chez les Grecs, c'est « l'allée », « l'avenue », et en français le mot « rue » a la même racine que « ruée » ; se précipiter. Par conséquent la dromologie est la science, ou mieux, la discipline, la logique de la vitesse.⁶⁴⁷

Ainsi explique-t-il en quoi notre société a pris pour valeur la vitesse, améliorant ses nouvelles technologies dans le but de toujours gagner du temps, de rendre la communication et les déplacements plus rapides. Aussi arrive-t-il un moment où les choses s'accélèrent à un tel point qu'elles donnent l'impression d'être simultanées et provoquent l'illusion de l'anéantissement du temps. Pour Baudrillard qui poursuit cette idée, c'est le renouvellement à

⁶⁴⁴ BAUDRILLARD, Jean, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris, 1992, 171 p.

⁶⁴⁵ Linda C. DeMeritt, *Staging superficiality*, p.261: „Postmodernism asks whether the ‚real‘ has ever existed outside our social or cultural interpretations of it. [...] Reality is mere repetition, nothing more than a copy.”

⁶⁴⁶ Cf. Paul Virilio, *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Galilée, Paris, 1977, 151 p.

⁶⁴⁷ <http://multitudes.samizdat.net/Dromologie-logique-de-la-course.html>, consulté le 19/04/2007

une vitesse toujours plus grande de l'information qui amène l'histoire et le temps à son « *vanishing point* »:

Troisième hypothèse, troisième analogie: Mais il s'agit toujours du point de disparition, du point d'évanescence, du *vanishing point*, cette fois du côté de la musique. C'est ce que j'appellerai l'effet stéréophonique. Nous sommes tous obsédés par la haute fidélité, par la qualité du « rendu » musical. Sur la console de notre chaîne, armés de nos tuners, de nos amplis et de nos baffles, nous mixons, nous réglons, nous multiplions les pistes, à la recherche d'une musique infaillible. Est-ce encore de la musique ? Où est le seuil de haute fidélité, au-delà duquel la musique disparaît en tant que telle ? Elle ne disparaît pas faute de musique, elle disparaît pour avoir franchi ce point limite, elle disparaît dans la perfection de sa matérialité, dans son propre effet spécial. Au-delà de ce point, il n'y a plus de jugement ni plaisir esthétique, c'est l'extase de la musicalité, et c'est sa fin.

La disparition de l'histoire est du même ordre: là aussi, nous avons franchi cette limite où, à force de sophistication événementielle et informationnelle, l'histoire cesse d'exister en tant que telle. Diffusion immédiate à haute dose, effets spéciaux, effets seconds, fading - et ce fameux effet Larsen produit [...] en histoire par la trop grande proximité, et donc l'interférence désastreuse d'un événement et de sa diffusion. [...] au-delà rien n'est plus vrai.

648

C'est donc l'obsession du direct, de la plus grande proximité temporelle existante entre le moment réel de l'événement et sa diffusion médiatique, cette volonté de simultanéité entre l'événement et son commentaire qui fait disparaître la notion d'histoire. Au lieu de relater de façon critique l'événement, les médias le « simulent », trop occupés à le reproduire de la manière la plus véridique possible, au lieu de lui rendre sa dimension historique⁶⁴⁹. Car l'histoire, c'est avant tout l'étude des faits et événements du passé, une analyse critique rendue possible par la distance temporelle entre ce qui s'est passé et son récit commenté:

Chaque mouvement apparent de l'histoire nous rapproche imperceptiblement de son point antipodique, voire de son point de départ. C'est la fin de la linéarité. Dans cette perspective, le futur n'existe plus. Mais s'il n'y a plus de futur, il n'y a plus de fin non plus. *Ce n'est donc même pas la fin de l'histoire*. Nous avons affaire à un processus paradoxal de réversion, à un effet réversif de la modernité qui, ayant atteint sa limite spéculative et extrapolé tous ses

⁶⁴⁸ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin*, p.17

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p.18: « Au cœur même de l'information, c'est l'histoire qui est hantée par sa disparition. [...] Partout [...] le même effet de simulation. »

développements virtuels, se désintègre en ses éléments simples selon un processus catastrophique de récurrence et de turbulence.⁶⁵⁰

Avançant sur un mode saccadé basé sur la récurrence, le temps progresse donc comme une spirale dans laquelle tous les événements évoluent comme des variations d'un même point de départ, prenant sans cesse une forme apparemment différente. Nous assistons donc uniquement à l'illusion de la simultanéité alors qu'en réalité, le temps semble tourner en rond, en un cercle vicieux, incapable de réellement avancer. Pour en finir avec ce sur-place, le sociologue propose sa solution:

Si nous pouvions échapper à ce moratoire de fin de siècle, à cette échéance retardée qui ressemble étrangement à un travail de deuil, et à un travail de deuil *raté*, qui consiste à tout revoir, à tout ressasser, tout restaurer, tout ravalier, pour produire [...] un bilan universellement positif ; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements « négatifs... »⁶⁵¹

Au lieu de revenir sur ses erreurs passées, le système dominant ressasse sans cesse les seuls côtés positifs du passé, omettant consciemment les aspects négatifs de son histoire. En s'affirmant comme le modèle juste, de la démocratie et des droits de l'homme, le modèle unique à la victoire justifiée, depuis l'effondrement du Bloc Soviétique en 1989, le système des pays occidentaux ne connaît plus d'alternative, il a affirmé sa toute-puissance et sa mondialisation, son règne total (voire totalitaire) empêche toute confrontation et opposition d'idées qui sont propres à la progression et au progrès. Cette stagnation signifie le maintien du régime en place qui passe par un remaniement, une relecture positive du passé au détriment de certains événements historiques.

Illustrant ces théories de la postmodernité, les pièces de Jelinek à partir de 1988 cessent elles aussi de se baser sur une histoire, une intrigue dramatique, s'inscrivant ainsi dans une tendance propre au théâtre germanophone des années 1990, tel que l'envisage Emmanuel Béhague dans son livre *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*⁶⁵². Reprenant la proclamation de la fin de l'histoire telle qu'interprétée par Francis Fukuyama, Emmanuel Béhague associe celle-ci avec la fin de

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p.24

⁶⁵¹ *Ibid.*, p.26

⁶⁵² BEHAGUE, Emmanuel, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2006, 349 p.

l'alternative du système communiste. Il envisage cette déclaration comme une remise en cause d'un 'sens de l'Histoire' tel qu'il existe depuis 1945. Il y voit l'expression d'un pessimisme culturel, de la désillusion suite aux événements de 1989. Ainsi l'Histoire est-elle conçue comme un retour perpétuel des mêmes conflits. Néanmoins, Emmanuel Béhague constate que ce scepticisme vis-à-vis d'une dynamique historique que pourraient proposer les idéologies actuelles n'annule pas pour autant toute présence de matériau historique dans le théâtre des années 1990. Au contraire, si les dramaturges ne passent plus par la forme de l'intrigue pour raconter des histoires et l'Histoire, l'histoire fait surface sous d'autres formes «pour interroger l'expérience individuelle de l'Histoire ou la présence de celle-ci dans le présent.»⁶⁵³

Bien que dans son livre, Emmanuel Béhague se soit uniquement concentré, pour des raisons méthodologiques, sur le théâtre allemand, les constats et tendances qu'il édicte s'appliquent également à la dramaturgie d'Elfriede Jelinek. Si celle-ci a décidé de ne pas envisager l'Histoire sous l'angle de l'expérience individuelle, elle s'inscrit cependant dans le deuxième courant qui marque une volonté de chercher la présence de l'Histoire dans le présent. En effet, aux yeux de l'auteur, l'individu n'a plus de réelle existence, sans pour autant dire, comme Fukuyama, qu'on avance vers *La Fin de l'homme*⁶⁵⁴. Elle s'inscrit cependant dans un deuxième courant dramatique constitué de pièces qui illustre l'omniprésence de l'Histoire dans le présent. Cherchant Aussi cherche-t-elle plutôt à démasquer cette « illusion » de fin de l'histoire comme un leurre et part à la recherche de l'Histoire dans ses pièces où l'utilisation faite du matériau historique est censé refléter son propre anéantissement.

En effet la rupture que représente *Au Pays. Des Nuées* est marquée par un contenu historique fort. Le texte même de cette pièce se base effectivement sur un montage de citations issues d'une part des philosophes de l'identité tels Fichte, Hölderlin ou Heidegger et sur des lettres du mouvement terroriste de la Bande à Baader. Ce sont donc des documents historiques, qui ont marqué et influencé l'histoire allemande qui constitue la pièce. En cela, son écriture imite le processus qui se situe aujourd'hui à la base de la production de l'illusion de la fin de l'histoire, c'est-à-dire le recyclage et surtout le mélange achronique des références historiques pour obtenir à la fin un discours continu et unifié. Guy Debord soulignait que la fin de l'histoire passait par son dépassement dans l'histoire totale. Et en effet, en relatant sans préciser les dates et les sources, divers propos de diverses époques pour construire un monologue qui soit cohérent, Elfriede Jelinek crée une pièce non pas sur l'histoire allemande

⁶⁵³ *Ibid.*, p.188

⁶⁵⁴ FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'homme*, Gallimard, Paris, 2004, 448 p.

mais plutôt comme une réflexion sur les origines de l'identité allemande. C'est en indiquant clairement ses sources à la fin du texte⁶⁵⁵ qu'elle inverse le procédé habituel des médias. Au lieu de dissoudre l'Histoire en l'anéantissant par une volonté de créer une histoire globale en dissimulant les sources et en les réinterprétant, elle réintroduit le sens de l'Histoire. Elle aussi effectue un montage de ces mouvements historiques en un discours aux apparences argumentatives. Mais tandis que la langue médiatique infléchit toute l'Histoire pour qu'elle se plie à son idéologie, le texte théâtral de Jelinek entreprend le mouvement inverse: les citations historiques ne sont plus là comme argument d'autorité mais comme forme vide. Cette transformation est due au fait que la forme ne s'harmonise pas le fond, la forme étant normalement le ou les personnages qui ici sont des absents et ne peuvent donc donner du poids et la sensation d'être réel et vrai aux spectateurs. Ce sont donc bien des paroles venues du passé qu'Elfriede Jelinek nous incite à identifier comme telles.

Ce qui pour Debord provoque cette fin de l'histoire, c'est son maintien comme objet mort dans sa contemplation sous sa forme du spectacle. Dans la critique de cette momification, le théâtre comme spectacle vivant a un grand rôle à jouer avec, pour enjeu, de faire de l'Histoire non plus un objet médiatisé mais la réinscrire dans une dynamique humaine et réelle. Cette fin de l'Histoire est une illusion et l'auteur entend bien le démontrer.

Elfriede Jelinek travaille principalement autour du caractère cyclique de l'Histoire dont elle donne sa vision dans son texte sur l'Autriche *Moment! Aufnahme! (Un instant! Photo !)* daté du 5/10/1999:

L'histoire est en mouvement, elle suit son cours, mais elle ne s'en va pas, elle revient toujours, juste au moment où l'on croyait lui avoir dit au revoir, que nous ne voulions plus jamais la revoir et que nous étions soulagés qu'elle soit enfin vraiment passée, c'est juste à ce moment-là qu'elle revient par la porte du fond. »⁶⁵⁶

Pour elle, l'histoire n'est pas quelque chose sur laquelle on peut définitivement tirer un trait et elle entend bien la ramener sur scène encore et toujours afin que personne ne l'oublie.

Plus précisément, Elfriede Jelinek se rapproche du concept de l'Histoire selon Walter Benjamin⁶⁵⁷. Le philosophe allemand base sa conception de l'histoire sur une opposition à

⁶⁵⁵ *Wolken. Heim*, p.158: « Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977. »

⁶⁵⁶ *Moment! Aufnahme!*, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/Moment.HTML>: „ Die Geschichte bewegt sich, sie geht ihren Gang, aber sie geht nicht fort, sie kommt immer wieder, gerade wenn wir sie verabschiedet haben, nie mehr wieder sehen wollen und erleichtert sind, dass sie endlich wirklich vergangen ist, genau dann kommt sie zur Hintertür herein.

⁶⁵⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres III*, Folio Essais, Paris, 2000, 479 p.

l'historicisme qui envisage l'histoire comme une continuité de multiples histoires uniques sans actualisation possible et qui prend comme paradigme l'incipit bien connu du « il était une fois »:

Pour lui, au contraire, l'histoire s'inscrit dans une discontinuité, une série d'images, les images du passé passant comme des flashes dans le présent:

La construction dont l'histoire est l'objet ne se situe pas dans le temps homogène et vide, mais dans celui qu'emplit le temps "actuel". Ainsi la Rome antique était pour Robespierre un passé tout chargé d'actuel et qu'il faisait jaillir de façon explosive hors de la continuité historique. La révolution française se considérait comme une nouvelle Rome. Elle citait la Rome antique exactement comme la mode cite un vêtement d'autrefois. La mode sait flairer l'actuel où qu'il se meuve, dans la jungle de ce qui fut. Elle est un bond de tigre dans le passé, mais ce bond s'exécute dans une arène où la classe dirigeante est maîtresse. Ce même bond, sous le libre ciel de l'histoire, c'est le bond dialectique sous les espèces duquel Marx a conçu la révolution.

658

Le travail de l'historien est précisément celui du montage: à partir de formes anciennes et oubliées, c'est à lui de comprendre les formes actuelles et de créer des correspondances. Sa liberté dépend, ensuite, du choix qu'il fait des événements historiques pour donner le sens de l'actualité. Car l'Histoire, c'est non seulement l'interprétation des faits passés mais aussi du présent:

L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre différents moments de l'histoire. Mais aucun état de fait ne reçoit par sa seule nature de cause la qualification historique: celle-ci lui est ultérieurement conférée par des événements que des millénaires peuvent séparer de lui. L'historien qui accepte cette base cesse de laisser couler entre ses doigts, comme un rosaire, le cours des événements. Il se saisit de la constellation dans laquelle son époque est entrée avec telle époque passée. Il fonde ainsi un concept du présent comme " temps actuel " dans lequel sont logés des éclats du " temps messianique ".⁶⁵⁹

C'est donc à cette vision cyclique et discontinue qu'Elfriede Jelinek adhère comme le montre par exemple très clairement *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*. Après avoir fait l'analyse détaillée de ses références intertextuelles, Maja Sibylle Pflüger conclut sur la pièce en disant:

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.439

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.442-443

Le concept d'histoire développé par Walter Benjamin est pour ainsi dire dépeint et transposé sur scène dans *Totenauberg*. A l'aide d'une méthode éprouvée, Jelinek déterre [...], morceau après morceau, les détritiques de l'histoire allemande qu'on avait péniblement enterrés. Le passé est mis en relation avec le temps actuel, non pas pour l'assimiler au présent ou pour donner l'illusion d'un éternel retour des déroulements historiques mais, dans le sens de Benjamin et aussi de Brecht. En produisant une discontinuité, en donnant une lecture du présent comme une remémoration fragmentée et ainsi capable d'être éprouvée; en faisant vivre le temps actuel comme un flash, on peut alors, dans cette tension dialectique, faire l'expérience de la vérité.⁶⁶⁰

En effet, les personnages mêlent chacun ombres du passé fascinant de l'Autriche et habitudes contemporaines de ses habitants, offrant une lecture critique du présent par la persistance du passé. Le vieil homme, par exemple, dans son rapport à l'étranger, illustre cette oscillation:

Les étrangers nous gênent [...]. Ils dédaignent le paysan, malgré les deux chambres avec clim et douche qu'il a fait contruire. [...] Ces étrangers! Qui trimballent leurs lugubres silhouettes jusque dans des pays étrangers où le vent hurle, dans l'espoir d'y être un peu mieux qu'étrangers. [...] Sur des chemins coupant à travers terres, dans nos tout-terrains, nous coupons à la rencontre des importuns. La technique nous gouverne. [...] Nous sommes innocents, lorsque nous montons au chalet, nettoyés par le tunnel de lavage de la nature. Ses brosses frénétiques nous ont bien travaillé : enterrés au fond de nous toutes les Forêts Noires et toutes nos noires actions.⁶⁶¹

Sont mis en parallèle les « étrangers » actuels, des touristes méprisés par les autochtones, et ceux d'autrefois que les Autrichiens ont rejetés. De même, selon le vieil homme, la technique est, pour reprendre les mots de Celan, un maître d'Autriche et sert hier comme aujourd'hui à éviter le contact avec les « étrangers », qu'elle s'illustre sous la forme du moto-neige ou du gaz Zyklon B. La grande excuse est, avant comme après, la Nature et toutes ses implications idéologiques, cette deuxième nature de l'Autrichien, qui justifie et lave toute action.

⁶⁶⁰ PFLUEGER, Maja-Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Francke, Tübingen, 1996, p. 204: « Der von Walter Benjamin entwickelte Geschichtsbegriff wird in *Totenauberg* sozusagen abgebildet und auf die Bühne gebracht. Jelinek ,legt [...] in altbewährter Manier Stück um Stück des mühsam begrabenen Sondermülls der deutschen Geschichte frei'. Die Vergangenheit wird in einen aktuellen Bezug gesetzt, nicht um sie mit der Gegenwart gleichzusetzen oder etwa eine ewige Wiederholung von Geschichtsabläufen vorzutäuschen, sondern, in Benjamins und auch Brechts Sinne, indem eine Diskontinuität bewirkt wird, indem die Jetztzeit fragmenthaftes Erinnern lesbar und damit erfahrbar macht; indem in der Jetztzeit die Vergangenheit wie ein vorbeihuschendes Bild erlebt wird, kann in dieser dialektischen Spannung Wahrheit erkannt werden.“

⁶⁶¹ *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*, p.98-99

Sur scène, dans les pièces de Jelinek, est donc reproduite cette conception cyclique de l'histoire, mais dans un but différent de son application dans les médias. Il s'agit de retrouver la vérité historique, perdue par l'interprétation totale de la toute-puissance médiatique.

Car, comme l'explique Baudrillard, la fonction du recyclage médiatique d'une certaine histoire, celle de la « conjurer », c'est-à-dire de la faire réapparaître pour mieux l'exclure à tout jamais. Mais ne sont présents dans le champ des médias que les éléments qui permettent de faire le bilan universellement positif de la société qui se dit régie par la démocratie et les droits de l'homme. Comme l'explique Marlies Janz, la vérité historique est doublement mise en danger dans cette relecture positive et partielle du passé:

La vérité historique paraît donc mise en danger par deux côtés en même temps: d'une part, par sa normalisation qui en fait un 'prêt-à-penser' consommable, d'autre part par l'impossibilité de représenter l'horreur.⁶⁶²

Ce côté lisse et au positivisme faussement naïf nuit donc à la bonne transmission de l'histoire et donc à un juste travail de mémoire, tel que l'exigent depuis plusieurs décennies les politiques allemands pour ne pas oublier la sombre période du III^{ème} Reich, travail trop longtemps négligé en Autriche, aux yeux d'Elfriede Jelinek qui souhaite ne pas laisser ses concitoyens absoudre le sombre passé autrichien avec l'approbation des médias. C'est dans cet esprit qu'elle écrit en 2000 *Reine des Aulnes*, deuxième pièce (après *Burgtheater*) sur l'actrice du Burgtheater Paula Wessely, très peu de temps après sa mort, alors qu'elle est célébrée dans les médias, de manière posthume comme de son vivant, comme une véritable icône, malgré ses grands rôles dans plusieurs films de propagande nazie. Dans cette courte pièce, la défunte Wessely revient hanter la scène pour tenter de rallier à ses idées le public des vivants à l'aide d'un discours aux accents populistes. Mais, comme le suggère le titre, c'est un spectre qui n'apporte que la mort et le néant et dont il faut à tout prix se méfier⁶⁶³. Face aux réactions choquées des Autrichiens devant une pièce qui vient salir le nom d'une star qui vient de mourir, elle réitère ainsi le point de vue qu'elle avait déjà exprimé à la télévision autrichienne quelques années plus tôt:

⁶⁶² JANZ, Marlies, „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...“ - Elfriede Jelineks Dekonstruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘, in *Elfriede Jelinek-Dossier 2*, éd. Par Daniela Bartens et Paul Pechmann, Droschl, 1997, p. 225-238

⁶⁶³ Cf. *Erlkönigin in Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, p.20: „Meine lieben Wiener! Ich bin eine von Ihnen! Es soll keiner wagen, sich etwa vor mich zu stellen, [...] die Lieder, die haben dazumal auch schöner geklungen als heute. Süßer die Glocken nie. Das war noch ein Volk! Wie ich. Das ist ein Lied! Ich komme aus meiner Hochachtung fürs Volk nicht mehr heraus, aber bitte, da muss doch irgendwo ein Weg sein, damit ich es wieder verlassen und heimgehen kann.“

Et dire qu'il faut laisser ces personnes âgées (Wessely / Hörbiger) en paix, c'est tout bonnement incroyable, quand on pense que le fascisme n'aurait pu se maintenir sans l'industrie des médias de masse, que quelqu'un joue dans un film de propagande, qu'elle est un pilier du régime nazi. Pas un suiveur qui serait tombé dans quelque chose par bêtise.⁶⁶⁴

Il s'agit donc pour la dramaturge d'un véritable devoir, celui de se souvenir et surtout de forcer le souvenir chez son public.

Pour mettre un coup d'arrêt à ce « deuil raté », Elfriede Jelinek propose l'alternative d'un vrai deuil, qui lui rappelle, sans relâche, non plus les événements positifs mais au contraire les moments les plus noirs de l'actualité et de l'histoire. La période qui apparaît avec une récurrence systématique dans pratiquement tous les drames jelinekiens est celle du fascisme et du national-socialisme. Marlies Janz, dans son article „*Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...*“ - *Elfriede Jelineks Dekonstruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘*, considère même le fascisme comme « le point fixe de ses procédés esthétiques »⁶⁶⁵. Le fascisme est donc le point central d'où partent toutes les spirales et variations proposées dans les pièces, de la première à la dernière.

En effet, *Au Pays. Des Nuées* traite de l'idée de nation, de nationalisme et de son potentiel fascisant tandis que *Totenauberg* revient sur la philosophie sympathisante de Heidegger. Puis, *Houlette, Bâton et Schlag* prend comme toile de fond un attentat raciste perpétré par des néo-nazis, *Une Pièce de Sport* fait venir sur scène des morts-vivants qui se font écraser par les « surfaces langagières » qui prennent la parole, illustrant les victimes du fascisme qu'on force à disparaître, une deuxième fois, de nos mémoires. *Dans les Alpes, L'Oeuvre*, à travers l'analyse du mythe trivial de Kaprun, revient sur les bases nationales-socialistes sur lesquelles se fondent aussi bien le barrage (dont la construction débute sous le III^{ème} Reich) que la surmédiation de l'accident du téléphérique (dont les victimes sont bien plus commémorées que les victimes étrangères, plus anciennes, de cette montagne). *Bambiland* et *Babel* s'attachent à démontrer en quoi la médiatisation de la guerre en Irak participe à la construction d'un mythe aux relents fascisants, d'un Axe occidental du Bien qui justifie des bombardements sur les civils contre le Mal et des extrémistes, tout aussi dangereux que les Nazis l'étaient. Cet extrémisme continue d'être fustigé dans la dernière pièce de Jelinek,

⁶⁶⁴ Elfriede Jelinek en interview avec Krista Fleischmann pour ORF, le 11.11.1995: „Und zu sagen, man soll diese alten Leute (Wessely/Hörbiger) in Ruhe lassen, das ist ganz unglaublich, wenn man bedenkt, dass der Faschismus sich nicht hätte halten können ohne diese Massenmedien-Industrie; dass jemand in einem Propaganda-Spielfilm mitmacht, eine tragende Säule des Nazi-Regimes ist. Nicht ein Mitläufer, der in irgendetwas aus Dummheit hineingeschlittert ist.“

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 235: „Faschismus als Fixpunkt ihrer ästhetischen Verfahren“.

Ulrike Maria Stuart, dans une dénonciation du terrorisme de la RAF. Enfin, même les pièces qui ne prennent pas, en apparence, comme thème principal le fascisme s'en font malgré tout l'écho sous des formes plus insidieuses. Dans *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes*, qui dresse un portrait hyperréaliste et grotesque d'une classe moyenne autrichienne qui s'ennuie, montre la xénophobie latente de ces personnages stéréotypés⁶⁶⁶, dressant ainsi un portrait d'une Autriche toujours en proie à un passé mal assumé. De même, les *Drames de princesses* traitent non seulement de l'identité mais encore davantage du danger de fascisme en Autriche, comme cette « Blanche-Neige », symbole de la nation autrichienne, qui se laisse charmer par le discours du chasseur/ Jörg Haider ou cette « Reine des Aulnes » qui ne cache guère sa sympathie pour les national-socialistes⁶⁶⁷. Enfin, des textes plus courts comme *Le Promeneur solitaire* ou *Les Adieux* donnent la parole soit aux victimes soit aux moteurs des théories fascistes.

Le vrai deuil, c'est une commémoration incessante des heures les plus noires de l'Europe, en particulier de l'Autriche, un filtre négatif à travers lequel Elfriede Jelinek nous propose une lecture et interprétation différentes des actualités, en soulignant les dangereuses convergences entre les années fascistes de l'Europe et les différents discours tenus aujourd'hui à propos des divers événements mondiaux.

C'est ainsi que le constat marxien d'une histoire qui se répète sous la forme d'une farce, d'une récupération grotesque par l'interprétation médiatique de l'actualité est reproduite chez Jelinek au niveau de la forme mais avec un fond quelque peu différent, apte à recréer chez le spectateur une attitude active et réflexive et supplanter la passivité du consommateur d'actualité. L'enjeu de l'auteur est justement de lutter contre cette logique du ressassement en la réutilisant pour faire face à l'avenir qu'elle construit. Ainsi Elfriede Jelinek propose-t-elle une esthétique théâtrale qui puisse surpasser l'Ange de l'Histoire, tel que le conçoit Walter Benjamin:

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner de ce à quoi son regard semble rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où paraît devant nous une suite d'événements, il

⁶⁶⁶ *Raststätte oder sie machens alle*, p.78: « KURT [...] Wollen nur ihre Flaschen an der Wasserleitung füllen. Diese Fremden. Possierlich wie Tiere, so drängen sie sich an uns. Während die Einheimischen mit allen Mitteln in die Fremde trachten. »

⁶⁶⁷ *Erlkönigin in Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, p.7: „ Na, ich habe schon größere Ereignisse erlebt. Meine Premieren in Anwesenheit der höchsten Uniformierten, dieser Vormieter der Ewigkeit. Leute mit Armbinden, Ordner, die den Schlüssel zu dieser Ewigkeit hatten und Millionen durchwinkten. “

ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.⁶⁶⁸

Il s'agit donc de prendre le temps, de lutter contre lui en continuant à déterrer dans le présent les morts et les catastrophes sans se laisser emporter par le vent de l'actualité vue par les médias, vent particulièrement fort dans notre ère postmoderne. C'est dans cette entreprise, quoiqu'en apparence lugubre, que se situe précisément l'élan optimiste et constructeur d'Elfriede Jelinek. En 1989 déjà, Anke Roeder faisait mention de cette tendance à propos de *Maladie ou femmes modernes*, comme elle le dit dans son entretien avec Jelinek:

J'ai compris le texte comme le contraire des thèses de Walter Benjamin „Sur le concept d'histoire“ dans lequel il écrit: „Le passé apporte un index secret par lequel elle est amenée à être absoute. “ Vous citez l' „ange de l'histoire“.

L'„ange de l'histoire“ voit dans le passé „qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines“. Il ne peut ne peut réveiller les morts, ni recoller ce qui a été brisé. La seule chose que le temps puisse faire, c'est un „bond de tigre dans le passé“. Tout d'un coup, l'ancien est à nouveau là et nouveau.⁶⁶⁹

C'est sur ce bond de tigre, celui qui revient sur les années où le nazisme était de bon ton en Autriche et ailleurs en Europe, que l'auteur parie pour redonner sa place au passé et son sens, sa vérité dans le temps actuel⁶⁷⁰.

⁶⁶⁸ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p.434

⁶⁶⁹ , Anke Roeder, *Ich will kein Theater- Ich will ein anderes Theater. Interview mit Elfriede Jelinek*, 1989, p.155: „Ich habe den Text im Gegensatz zu Walter Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ verstanden, in dem er schreibt: „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf Erlösung verwiesen wird.“ Sie zitieren den „Engel der Geschichte“.

Der „Engel der Geschichte“ sieht in der Vergangenheit „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“. Er kann die Toten nicht erwecken, das Zerschlagene nicht zusammenfügen. Das einzige, was die Zeit kann, ist der „Tigersprung ins Vergangene“. Plötzlich ist das Alte wieder da und wieder neu.“

⁶⁷⁰ Christine Lecerf, *Elfriede Jelinek. L'entretien*, Seuil/France culture, Paris, 2007, p.108-109 : « CL : *L'image la plus drôle, et peut-être la plus juste que vous avez donnée de vous-même est celle de l'ange Jelinek. C'est un ange très curieux. Il rappelle un peu l'ange de l'histoire de Walter Benjamin, sur un mode à la fois tragique et plus comique, un Angelus Novus d'un nouveau genre, mi-ange baroque mi-ange de la vengeance.*

EJ : Oui, deux choses qui ne vont pas ensemble et que j'associe de force, comme je le fais toujours ! Un ange baroque est quelque chose de rond, potelé et mignon qui se balade un peu partout dans les églises baroques. Chez moi, il porte une épée flamboyante. Et lorsqu'on s'approche un peu plus près, il se transforme en ange de l'histoire. Il a le regard tourné vers l'arrière et soulève cette épée flamboyante comme pour venger le passé, ce qu'on ne peut jamais faire. Comme dirait Hegel, ce qui est passé appartient à l'histoire. Mais le passé n'est jamais passé, il revient toujours. Marx avait bien vu cette tempête que nous appelons le progrès. Marx a

Ce traitement de l'Histoire n'est certes pas limité aux pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek, il se retrouve également dans ses romans postérieurs à 1989, c'est-à-dire *Enfants des Morts*, *Avidité*. Mais tandis que ses romans continuent de raconter une histoire et laissent errer, au fil de la narration des fantômes du passé⁶⁷¹, les pièces appuient leur construction sur cette compréhension de l'histoire et de l'Histoire.

Pour trouver la forme de ce ressassement, il faut partir à la recherche des signes théâtraux qui se répètent systématiquement. On a déjà identifié le processus de l'écriture théâtrale qui avance selon deux critères, ceux de la variation et de l'anecdote, qui fonctionnent ainsi comme les deux points fixes d'une forme apparente de changement perpétuel. Ce procédé entre narration et dramaturgie, permet de mettre en place une logique qui relie les éléments narrés les uns aux autres et permet ainsi de créer des associations d'idées, des amalgames entre les différents discours et de révéler les sous-entendus des paroles officielles, reproduites et ainsi caricaturées sur le mode grotesque. On peut donc ici identifier la forme extérieure de ce qui en général représente le « fond » d'une pièce, c'est-à-dire le texte que disent les personnages. Celle-ci lutte alors contre le « 'prêt-à-penser' consommable » qui pour Marlies Janz met le premier en danger la vérité historique.

Néanmoins, si les pièces de Jelinek, semblent, à la lecture, se constituer uniquement de texte, il ne faut pas perdre de vue leur dimension scénique, c'est-à-dire que ce texte sera incarné par des acteurs ou substrats d'acteurs et fera l'objet d'une mise en scène qui jouera un rôle prépondérant dans l'interprétation du texte dramatique. Si les metteurs en scène peuvent s'appropriier avec la plus grande liberté qui soit les textes de Jelinek, une règle reste néanmoins fixe et chère à l'auteur dans toutes les pièces:

Sur scène, le spectateur ne doit pas voir ce qu'il entend. La disparité existante entre mouvement, images et paroles ouvre la possibilité de l'association libre.⁶⁷²

Il faut donc que l'image et la gestuelle des acteurs soient en permanent décalage avec le texte, de sorte que la mise en scène ne soit plus une illustration des paroles prononcées mais une deuxième lecture.

également écrit dans *Le 18 Brumaire* que l'histoire se répète comme une farce. Et si l'on veut, c'est cette farce qui revient avec moi, toujours plus drôle et toujours plus sordide. »

⁶⁷¹ Dans *Avidité*, ce sont les paysages autrichiens qui rappellent les sombres heures de l'Autriche, dans *Enfants des morts*, des revenants menacent les vivants. *Neid*, « roman privé » encours de diffusion sur Internet, pose néanmoins le problème du genre, entre roman et autobiographie, et se compare ainsi moins aisément.

⁶⁷² Elfriede Jelinek interviewée par Anke Roeder, *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*, p.153: „Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört. Die Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache öffnet die Möglichkeit des freien Assoziierens.“

En cela, les « personnages » jelinekiens, par leur nature même, affichent un décalage avec ce qu'ils disent. Pratiquement toutes les voix qui prennent la parole forment, d'une manière ou d'une autre, une incohérence avec leur statut de personnage vraisemblable, car elles prennent bien souvent la forme du mort-vivant.

Ce type de personnage est déjà présent dans une des premières pièces, *Maladie ou femmes modernes* qui prenait pour protagonistes deux femmes vampires lesbiennes. Si la femme vampire incarnait une existence entre deux mondes, symbole de la femme libérée qui n'arrive à se définir ni dans le monde masculin ni dans le féminin, le rôle du « Untote » évolue par la suite. Déjà, *Burgtheater* met en scène Le « Roi des Alpes », figure atemporelle et polymorphe personnifiant la postérité et le présent, et qui apporte une relecture du présent historique présenté dans la pièce par le filtre du futur-présent. Le mort-vivant est donc utilisé en lien avec l'histoire et le problème de son interprétation. Pour Elfriede Jelinek, déjà, 'Burgtheater' est la métaphore d'un cadavre vivant, qui vit et ne vit pas comme un vampire. Mais le refoulement ne fonctionne pas. « Les jambes s'extirpent du sol en rampant »⁶⁷³. Le mort-vivant représente donc cet état entre la vie et la mort qu'est celui de l'histoire refoulée, mal digérée, l'histoire dont on n'a pas fait le deuil adéquat. La récurrence de cette figure devient flagrante à partir d'*Au Pays. Des Nuées*, dans lequel, selon Burkhardt Lindner, « une communauté de morts-vivants rôde comme des feux follets [qui] suintent comme des squelettes dans le sol ». Le « mort-vivant » est un personnage qui seul peut rassembler et prendre diverses formes, parce qu'il possède un point commun entre les différentes « surfaces langagières ». Elfriede Jelinek s'explique en interview avec Anke Roeder:

J'ai constaté une grande hétérogénéité entre la revendication de liberté de la philosophie idéaliste, du processus de l'esprit qui vient à lui-même, et la mort de ceux qui se sont battus pour des idées politiques.

Ils ne sont pas vraiment morts. La RAF non plus n'est pas morte. C'est comme le vampirisme. C'est notre histoire. Elle revient sans cesse, „la mémoire du sol“ ne garde pas les morts dans la terre. Ils refont surface.⁶⁷⁴

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 156: „'Burgtheater' ist eine Metapher für eine lebende Leiche, sie lebt und lebt nicht wie der Vampir. Aber die Verdrängung funktioniert nicht. Die Gebeine kriechen aus dem Boden hervor.“

⁶⁷⁴ Anke Roeder, *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*, p.155: „Ich habe eine scharfe Diskrepanz gesehen zwischen dem Freiheitsanspruch der idealistischen Philosophie, dem Prozess des zu sich selbst kommenden Geistes, und dem Tod derer, die politisch gekämpft haben.“

Sie sind nicht ganz tot. Auch die RAF ist nicht tot. Das ist wie der Vampirismus. Das ist unsere Geschichte. Sie kommt immer wieder, „das Gedächtnis des Bodens“ hält die Toten nicht in der Erde. Sie kommen wieder herauf.“

Aussi, une des caractéristiques du théâtre jelinekien est-elle que celui-ci propose, non pas comme chez Heiner Müller un « dialogue avec les morts » (pour nous permettre d'apprendre de l'Histoire), mais un « dialogue de morts » qui se veut à la fois ironique et symptomatique du traitement jelinekien (et müllerien) de l'Histoire. En effet, Philippe Wellnitz explique dans son article *L'outrance grotesque dans « In den Alpen »* :

Il est tout à fait évident que Jelinek s'inspire, au moins partiellement ou par allusion parodique, du genre littéraire des « dialogues de morts » (« Totengespräche »). Les « dialogues de morts » sont un genre satirique en prose fondé par Lucien de Samosate [...] et repris par de nombreux auteurs allemands jusqu'à Mauthner (1906), voire Brecht (*Das Verhör des Lukullus* 1939) en passant par Goethe. Mais dans l'œuvre de Jelinek, l'intérêt de ces voix qui tentent de se faire entendre est double.⁶⁷⁵

Ce qui fonde l'unité du personnage récurrent du Untoter, c'est son incarnation de cette histoire à la Walter Benjamin, qui « revient par la porte du fond », dont on ne peut jamais définitivement se débarrasser. C'est ici une des manifestations du fait qu'Elfriede Jelinek ne croit pas en une quelconque possibilité de transcendance. En effet celle-ci n'existe pas, les morts n'arrivent jamais dans un monde de l'au-delà, nettement séparé de l'ici-bas, flottent *ad vitam eternam* à la surface du monde terrestre, coincés entre la vie (leur facticité historique) et la mort (leur oubli définitif).

Enfin, l'auteur donne elle-même une analyse complète de ces morts-vivants dans son interview avec Stefanie Carp « *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung* », en revenant sur son roman *Enfants des morts*⁶⁷⁶, seul roman jelinekien à reprendre directement la thématique des morts-vivants, qui développent particulièrement ce sujet:

Dans votre dernier roman « Enfants des morts », les morts-vivants sont présents. Les morts-vivants apparaissent également dans « Au Pays. Des Nuées. » et dans la pièce „Maladie ou femmes modernes“. Qui sont ces morts-vivants?

Les vampires dans „Maladie ou femmes modernes“ sont, dans cette pièce, paradigmatiques de l'existence féminine qui n'est jamais complètement présente, ni complètement absente.

Dans les textes plus tardifs, j'applique ce code des morts-vivants à l'histoire qui n'est jamais

⁶⁷⁵ WELLNITZ, Philippe, *L'outrance grotesque dans « In den Alpen »* in in *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, éd. par Gérard Thiériot, 2007, p.191

⁶⁷⁶ JELINEK, Elfriede, *Die Kinder der Toten*, Reinbeck, Hamburg, 2004, 666 p., traduit en français par Olivier Le Lay en 2007 sous le titre *Enfants des Morts*, Seuil, Paris, 534 p.

complètement morte et qui a toujours une main qui surgit du tombeau. Comme dans « L'Enfant têtue » des contes de Grimm. Il faut que la mère cogne dessus avec sa crosse pour que l'enfant rentre à nouveau sa main dans sa tombe. Une histoire qui ne peut jamais vraiment mourir et qui n'a jamais vraiment le droit de vivre parce qu'on ne permet pas, non pas de la revivre encore une fois, mais de la retravailler sous une forme ou sous une autre. Nous devons retravailler l'histoire et s'il ne peut y avoir de poème après Auschwitz, alors il ne peut pas non plus y avoir de poème où il n'y ait pas Auschwitz. Il faut toujours qu'il soit présent, même s'il s'en est allé. Et malgré tout, on n'aura pas réglé ses comptes avec Auschwitz.

Les morts-vivants sont l'exigence que nous impose l'histoire?

Les morts n'ont pas obtenu ce qu'ils pouvaient attendre de nous. Canetti a dit que les cultures se sont toujours mises à l'abri des morts parce qu'elles savaient que les morts veulent les emporter. Nous essayons sans cesse de tenir les morts à distance parce que nous ne pouvons vivre avec cette culpabilité ; personne ne le peut. C'est une névrose collective. Et plus nous entendons dire qu'il ne faut plus parler d'Auschwitz (quand Henryk M. Broder dit: en Israël, plus personne n'en parle, ça n'intéresse plus personne), et moins il pourra être définitivement mort. Heiner Müller, par exemple, n'a jamais pu se défaire de ce thème. On sera toujours obsédé par cette histoire. Enfin, en tout cas pour mon compte.⁶⁷⁷

Elfriede Jelinek se donne donc comme mission d'écrire tous ses textes en écho par rapport à un événement historique primordial: Auschwitz. Par ce biais, elle lutte alors contre le deuxième élément qui, selon l'analyse de Marlies Janz, met en danger la vérité historique, c'est-à-dire « l'impossibilité de représenter l'horreur », sous-entendu après l'horreur absolue

⁶⁷⁷ Stefanie Carp, « *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung* ». Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in THEATER DER ZEIT, Mai/Juni 1996, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>: « In Ihrem jüngsten Roman "Die Kinder der Toten" gibt es die Untoten. Die Untoten kommen auch in "Wolken.Heim." und in dem Theaterstück "Krankheit oder Moderne Frauen" vor. Wer sind die Untoten? »

Die Vampire in "Krankheit oder Moderne Frauen" sind in diesem Stück paradigmatisch für die weibliche Existenz, die nie ganz da ist und nie ganz weg ist. In späteren Texten wende ich diese Chiffre der Untoten auf unsere Geschichte an, die nie ganz tot ist und der immer die Hand aus dem Grab wächst. Wie dem "Eigensinnigen Kind" aus dem Grimmschen Märchen. Da muss die Mutter mit der Gerte draufschlagen, und dann zieht das Kind die Hand wieder ins Grab hinein. Eine Geschichte, die nie ganz sterben kann und nie ganz leben darf, weil es nicht zugelassen wird, dass wir sie nicht noch einmal leben, sondern dass wir in irgendeiner Form an ihr arbeiten. Wir müssen uns an dieser Geschichte abarbeiten, und wenn es kein Gedicht nach Auschwitz geben darf, dann würde ich sagen, es darf auch kein Gedicht geben, in dem Auschwitz nicht ist. Es muß immer da sein, auch wenn es weg ist. Und man wird trotzdem nicht fertig werden damit.

Die Untoten sind der Anspruch, den die Vergangenheit an uns stellt?

Die Toten haben von uns nicht das bekommen, was sie erwarten können. Canetti hat gesagt, dass die Kulturen sich immer gegen die Toten abgeschirmt haben, weil sie wussten, dass die Toten sie holen wollen. Wir versuchen ständig, die Toten von uns abzuhalten, weil wir mit dieser Schuld nicht leben können; das kann ja niemand. Das ist eine kollektive Neurose. Und je öfter man hört, man soll nicht mehr über Auschwitz reden, (wenn Henrik M. Broder sagt: In Israel redet kein Mensch mehr davon, das interessiert ja niemanden mehr), um so öfter wird es nicht tot sein. Heiner Müller ist zum Beispiel nie losgekommen von diesem Thema. Man wird immer besessen sein von dieser Geschichte. Also, ich bin es auf jeden Fall.“

d'Auschwitz. Ses pièces, en continuant à parler, même sous la forme de l'évocation burlesque⁶⁷⁸, de ces crimes terrifiants, représentent cette horreur et permettent au public de se la représenter mentalement.

2.3.3. Fin de l'Histoire et oubli d'Auschwitz

Plus encore que l'histoire ou la période du fascisme, c'est très exactement Auschwitz qu'incarnent les morts-vivants, ou l'image collective que ce camp de concentration en a laissé, c'est-à-dire un lieu et ses habitants exterminés ou voués à mourir, plutôt qu'une période historique. Auschwitz, dont le nom seul possède une grande puissance évocatrice, opère en négatif, à la manière de Todtnauberg, Kaprun ou Bambiland, comme un « lieu mythique », cette fois-ci lieu du résultat réel d'une propagande, lieu caché sous le nazisme puis grandement médiatisé après la fin de la Deuxième Guerre Mondiale comme le symbole suprême des exactions nazies. La dramaturge s'inscrit ici dans la lignée des auteurs comme Paul Celan, Primo Levi, Tadeusz Borowski qui s'opposèrent à la célèbre phrase du philosophe Theodor Adorno « *écrire un poème après Auschwitz est barbare* »⁶⁷⁹ en n'écrivant que sur Auschwitz. Pour ces auteurs, il faut au contraire conjurer le mal en parlant sans cesse de lui. C'est le tout début du devoir de mémoire.

Forte de cette tradition, Elfriede Jelinek se dit « furieuse de colère envers la minimisation »⁶⁸⁰ et s'en prend au journaliste et écrivain juif Henryk Modest Broder pour avoir annoncé en quelque sorte 'la fin d'Auschwitz', c'est-à-dire la fin du devoir de mémoire en rapport aux camps de concentration⁶⁸¹. Elle exprime ainsi sa peur du processus propre à l'ère postmoderne qui prend un événement historique, le fait passer par le formatage médiatique pour en faire un objet banalisé, inoffensif et insipide, en somme consommable, ne lui laissant plus que son nom, devenu un signe vidé de son signifié. Elfriede Jelinek met en place, dans ses œuvres, toute une stratégie pour faire barrage à ce processus et continuer à donner à

⁶⁷⁸ On pense à Hänsel dans *Das Werk* qui raconte, sur le ton badin de la conversation, le « banal » quotidien des déportés qui ont travaillé sur le chantier du barrage de Kaprun, p.232 : „In der ganzen Zeit waren wir bis zu 4400 Menschen auf einmal, die hier gebaut haben, macht auch nichts, davon nur rund 3 Prozent Deutsche, natürlich als Ingenieure und Vorarbeiter. Das heisst, unsere gesamte Belegschaft, inklusive mir, weil ich ja schon unter der Erde war, bald, bald, nach dem Beginn wars schon wieder zu Ende, also ja, unsere Belegschaft ist etwa alle sechs Monate komplett ausgewechselt worden. Der Belag wurde alle 6 Monate also ausgetauscht, von Wurst zu Käse zu Schinken. [...] Unsere Möglichkeiten sind begrenzt. Was soll denn das jetzt heißen? Ich meine nur.“

⁶⁷⁹ Theodor W. Adorno, *Prismes*, Payot, Paris, 1986, p.26

⁶⁸⁰ Cf. le titre de l'interview : « Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung »

⁶⁸¹ A ce propos, elle ajoute: „Und unsere Geschichte, auch die deutsche, wird uns weiter verfolgen. Je öfter sie für beendet erklärt wird, je öfter wird sie uns verfolgen.“

Auschwitz tout son sens et toute son histoire. En s'opposant à l'oubli lent et progressif, elle lutte contre cette soi-disant « impossibilité de représenter l'horreur », un interdit qu'a créé la société dominante mais qui s'exprime par d'autres biais, notamment dans les médias.

Comme l'explique Jean Baudrillard, la « société de consommation » se caractérise par une pacification du quotidien par une mise à distance et une neutralisation de toutes choses. Dans son chapitre consacré à la violence, le sociologue résume:

[L]a quotidienneté « pacifiée » s'aliment[e] continuellement de violence consommée, de violence « allusive »: faits divers, meurtres, révolution, menace atomique ou bactériologique: toute la substance apocalyptique des mass media. [...] [L']affinité de la violence avec l'obsession de sécurité et de bien-être n'est pas accidentelle: la violence « spectaculaire » et la pacification de la vie quotidienne sont homogènes entre elles parce qu'aussi abstraites l'une que l'autre, et vivant toutes deux de mythes et de signes. On pourrait aussi dire que la violence de nos jours est inoculée dans la vie quotidienne à doses homéopathiques – un vaccin contre la fatalité – pour conjurer le spectre de la fragilité *réelle* de cette vie pacifiée. [...] Cette violence-là n'est pas dangereuse: pas plus le sang que le sexe à la une ne compromettent l'ordre social et moral [...]. Ils témoignent simplement que cet équilibre est précaire, que cet ordre est fait de contradictions.⁶⁸²

En ce sens, l'horreur, forme extrême de violence, ne peut disparaître simplement parce que le système dominant en a décidé ainsi. Elle ressurgit sous une autre forme, comme l'analyse Baudrillard, sous le mode spectaculaire.

C'est ce que retranscrivent les trois monologues qui forment la pièce *Babel*, sur la médiatisation de la guerre en Irak et notamment sur les exactions commises à l'encontre des soldats, terroristes et civils irakiens. Dans *Margit sagt*, la voix d'une mère d'un monstre (un GI américain) parle de la mode de la chirurgie esthétique et de sa médiatisation, esquissant en négatif les tortures subies par les prisonniers de Guantanamo, et in extenso toutes les victimes d'exactions liées à une guerre idéologique:

On a besoin des entailles afin qu'une poitrine, oui, celle avec les piercings, [...] afin qu'elle puisse gicler, non, ce n'est pas une raison valable, on a besoin d'elle, afin que la croûte n'éclate pas mais qu'elle devienne extra-croustillante au niveau des cicatrices. Elle n'a qu'à l'ouvrir au public et se laisser taillader, face à son horrible plaie, cette anémone ou ce phlegmon ou je ne sais quoi, un sentiment d'horreur vous gagne, mais tout ça en technicolor, s'il vous plaît ! L'horreur haute en couleurs, quand le public afflige à quelqu'un d'horribles

⁶⁸² Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.278

coups de poing dans les adducteurs, de sorte qu'on voit déjà la tête du fémur qui sort – cette horreur en impression quatre couleurs, en nombreuses copies de la veille, n'importe qui en est capable, à condition qu'elle laisse les organes dans la bonne position ou même tout simplement qu'elle les ait.⁶⁸³

S'inspirant des images télévisuelles, Elfriede Jelinek, qui avoue avoir toujours eu un faible pour les films de revenants⁶⁸⁴, ne fait aucune concession, dans sa description, au bon goût et à l'esthétisme, dans une description sans compromis des images effrayantes du détail d'une opération chirurgicale de la poitrine et des prisonniers torturés de Guantanamo, qui ici s'entremêlent. Par cette froide et précise description orale, Margit nous montre que l'horreur pas plus que l'histoire n'est finie, que la violence existe encore et toujours aujourd'hui dans toute son étendue, celle des corps tuméfiés et ensanglantés, faisant écho à la plus grande horreur du XXème siècle, à Auschwitz.

Ainsi, rétablir la vérité historique passe, pour l'auteur, également par le refus d'oublier les corps brûlés, roués de coup, dépecés, torturés des victimes du IIIème Reich, comme catalyseur de tous les autres moments d'effroi de l'Histoire. La représentation, c'est-à-dire l'actualisation physique de ces victimes, fait donc partie de l'autre aspect récurrent de ses pièces de théâtre qui vise à lutter contre l'illusion de la fin de l'histoire.

Que le tableau préféré de Jelinek soit *Le Grand Jugement Dernier* de Petrus Paulus Rubens⁶⁸⁵ n'est pas chose anodine. Dans cette peinture, on y voit tout en haut Jésus qui vient élever les âmes et les êtres humains en vie vers le Paradis tandis que tout en bas du tableau, des hommes sont happés par les flammes de l'Enfer. Dans la partie centrale de la toile, de nombreux corps complètement nus ou recouverts de voiles transparents forment, en s'élevant, une sorte de montagne de corps, plus ou moins cadavériques, tellement entrelacés qu'il devient difficile, par endroits, de distinguer à quelle personne appartient tel ou tel

⁶⁸³ Margit sagt in *Bambiland*, Rowohlt, p.113-114: « Die Einschlitzte braucht man, damit eine Brust, ja, die mit den Piercings, [...] damit die herausquellen kann, nein, das ist kein richtiger Grund, man braucht sie, damit die Kruste nicht platzt, sondern an den Einschnitten schön extra knusprig wird. [...] Sie muss sie nur der Öffentlichkeit öffnen und aufschlitzen lassen angesichts ihrer furchtbaren Wunde, dieser Anemone oder Phlegmone oder was das ist, ein Grauen beschleicht, aber in glänzenden bunten Farben, bitte! Das grellbunte Grauen, wenn einem die Öffentlichkeit Verletzungen in der Schambeuge zufügt, so dass man schon den Kopf des Oberschenkelknochens heraus schauen sieht – dieses Grauen im Vierfarbendruck, im Vorabend-Seriendruck schafft doch eine jede, sobald sie die Organe dafür in guter Ordnung hält und überhaupt erstmals besitzt. »

⁶⁸⁴ Cf. site internet d'Elfriede Jelinek, texte sur le cinéma *Zu «Carnivals of souls»*, 1997, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: «[Ich] habe [...] immer besonders Grusel- und Gespensterfilme geliebt.»

⁶⁸⁵ D'après les entretiens personnels de Karl Baratta avec la Prix Nobel.

membre. Il semble donc que l'auteur ait une prédilection pour les images évoquant ces amas de corps désarticulés⁶⁸⁶.

Et c'est en effet un constat qu'on peut appuyer dès *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*, dont le titre lui-même évoque une « montagne de morts » (Totenberg) propre à rappeler les charniers présents dans des camps de concentration comme Auschwitz. L'image est d'ailleurs confirmée dans les indications scéniques du troisième tableau « Le monde de chez nous »⁶⁸⁷, dressant un décor qui transforme les Alpes en un charnier et ossuaire. L'image voit ensuite son prolongement satyrique dans *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* dont l'action se déroule à « Zwillingsgipfel » (au « sommet jumeau ») et dans laquelle les corps sont également dépecés, dévorés et rongés jusqu'à l'os⁶⁸⁸. La torture s'exprime donc aussi sous la forme du cannibalisme, qui illustre d'autre part chez Jelinek la phagocytose des esprits par une idéologie. Nous retrouvons également des corps en lambeaux dans *Houlette, Bâton et Schlag. Un travail manuel*, tout d'abord à travers le « personnage » du boucher, spécialiste en découpage de la chair mais, il faut le préciser, pour le service d'une clientèle complice. C'est d'ailleurs lui qui offre les scènes les plus macabres dans lesquelles on ne sait si la viande servie provient d'animaux ou d'humains⁶⁸⁹. Dans *Une Pièce de sport*, le corps torturé et sacrifié apparaît également, sous la forme d'Andy, revenant mort après avoir succombé à un excès de culturisme tandis que sur scène, tout au long de la pièce, les personnages se rouent de coups et jouent avec des membres visiblement humains, comme ce paquet contenant des

⁶⁸⁶ Cf. Christine Lecerf, *Elfriede Jelinek. L'entretien*, Seuil/France culture, Paris, 2007, p.27-28:

«CL : Il y a quand même un souvenir sur lequel vous êtes revenue dans différents entretiens : le souvenir traumatique d'un film que vous alliez voir avec votre père, la vision d'une montagne de corps meurtris, la découverte des milliers de cadavres de la Shoah ?

EJ : Oui, mon père m'a emmenée très jeune voir ces films. [...] C'étaient des films du genre de *Mein Kampf*, des documentaires qui montraient les camps à leur libération, avec leurs montagnes de cadavres, ces amoncellements gigantesques d'êtres humains à demi morts de faim et totalement anéantis. Ce fut naturellement un choc pour moi. Mais mon père m'imposa ainsi très tôt un devoir de conscience, celui d'aider à ce qu'une telle chose ne puisse jamais se reproduire. L'écrivaine Marlene Streeruwitz [...] raconte que c'est l'obscénité de ces images qui l'avaient surtout frappée [...]. Car l'obscène est ce que l'on n'a pas envie de voir. Mon père avait en quelque sorte fait de cet obscène quelque chose que l'on devait regarder. »

⁶⁸⁷ *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*, p.65 : « A l'écran un gros plan sur la montagne. Sur ses flancs, des corps déchiquetés en tenues de sport éclatantes [...]. Les corps sont partiellement décomposés, il ne reste pour ainsi dire que des squelettes. »

⁶⁸⁸ *Raststätte oder sie machens alle*, p.120-121 : «Der Bär sitzt auf den Hinterpfoten, ganz tierisches Sein, und frisst an einem hübschen kleinen Kadaver, von dem man nicht genau sieht, was er darstellt, Tier oder Mensch.“
Egalement p.132: „Die Gruppe lagert sich jetzt am Boden. Sie haben Fleischstücke aus den Tieren gegessen und beginnen, an den Knochen zu nagen. [...] Hinten die Orgie der Fressenden, die die Knochen über die Schultern werfen.“

⁶⁸⁹ *Stecken, Stab und Stangl*, p.64: « Während des folgenden zieht der Fleischer weiße Knochen und Totenschädel hervor und stopft sie unter den Teppich. », p.66: „Der Fleischer, im Totenkopfeinsackeln, dann reicht einen überzogenen Totenkopf zur Ansicht: „darfs ein bisserl mehr sein?“ Die Kundin nickt und steckt ihn in ihren Häkelbeutel. «

morceaux d'hommes qui continuent à vaquer à leurs occupations quotidiennes⁶⁹⁰. Les corps démantelés comme les os humains servent donc de ballon pour jouer au football⁶⁹¹. Il faut en outre souligner que, dans toutes les pièces précédentes, la présence scénique ou vocale de cadavres correspondait à une évolution finale ou presque finale du drame puisque leur apparition survenait vers la fin du texte théâtral. A partir d'*Une Pièce de Sport*, l'auteur change la donne et introduit ces visions macabres dès l'entrée de la pièce. Alors que le corps démembré symbolisait ce qu'il fallait déterrer et finir par découvrir et comprendre au fil du drame, dans les pièces plus tardives, il devient une priorité, un axe de compréhension globale du texte théâtral, le dominant et assurant, par sa récurrence quasi permanente, sa présence encore et toujours dans le présent de la pièce ainsi que dans l'actualité. Un tel constat se confirme dans les pièces de théâtre ultérieures, même quand celles-ci font l'objet de moins en moins d'indications scéniques car alors le corps mis à mal devient en lui-même thème du drame. Car dans *Les Drames de Princesse*, c'est bien au corps de Blanche-Neige qu'en veut le chasseur, corps qui finira dans un « cercueil de verre »⁶⁹². De même le corps de Cendrillon finit, sous la mauvaise influence du Prince charmant / Haider, par être enseveli⁶⁹³. Rosemonde commence également la pièce par faire le constat de son corps endommagé⁶⁹⁴. Quant à Jackie, elle-même en proie à un corps emblème, qui n'est que lambeaux de vêtements de mode, elle doit aussi porter sur scène un amoncellement de morts difficiles à identifier, comme le propose l'indication scénique initiale⁶⁹⁵. Ses morts forment un chariot de corps incomplets et ensanglantés qui, à leur manière, reproduisent l'image du charnier. Dans *Le Mur*, c'est l'action sur scène d'Inge et Sylvia, d'une violence inouïe, qui montre le

⁶⁹⁰ *Ein Sportstück*, p.16: «Eine Frau, etwa Mitte Vierzig, und ein junger Sportler kommen herein und treten mit ihren Füßsen ein Bündel auf dem Boden herum, sie werfen es einander zu, schlagen es auch mit Schlägern. – Das Bündel wird blutig. In der Folge führt es aber, währen es herumgeschleudert wird, normale Tätigkeiten aus, d.h. Fetzen davon, so lange man es lässt, es räumt auf, richtet etwas, liest, alltägliche Dinge eben, das Bündel versucht auch fernzusehen etc.“

⁶⁹¹ *Ibid.*, p.60-61: « Es werden etliche Unterschenkelknochen heruntergeworfen, und an den Skelettfüßen dran stecken Sneakers jeder Marke und Grösse. Sie fallen und werden dann als Fußbälle benutzt. “

⁶⁹² *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*, p.24: „[Die sieben Zwerge] legen Schneewittchen in den gläsernen Sarg und tragen ihn fort.“

⁶⁹³ *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*, p.38: „Er überreicht Dornröschen ein weißes Hasenkostüm aus Plüsch, mit stark hervorgehobener Vulva, und deutet ihr, es anzuziehen, was sie auch tut. [...] Die Hecke stürzt über ihnen zusammen und begräbt sie unter sich.“

⁶⁹⁴ *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*, p.43: „Mir ist da leider Wasser in den Körper eingedrungen. Obwohl ich nur meine Bilder ein wenig trinken wollte. Ich bin ziemlich betroffen, dass ich davon gleich ertrinken muss.“

⁶⁹⁵ *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*, p.65: „Ich stelle mir vor, dass sie all ihre Toten, die Kinder, na, der Embryo und die beiden toten Babys sind nicht so schwer, aber dafür die toten Männer, Jack, Bobby, Telis („Ari“), das ergibt ein ganz hübsches Gewicht, was?!, also, wie soll ich sagen, diese Toten soll sie hinter sich herschleifen. [...] Wenigstens das Blut auf dem rosa Kostüm wiegt nicht allzu schwer, und von Jacks Schädel fehlt sowieso ein ganzes Stück. Die Schauspielerin soll die (aneinandergehängten?) Toten mühevoll hinter sich herschleifen“.

dépeçage progressif et sanglant d'un bélier⁶⁹⁶ afin d'obtenir, à la manière des vampires Carmilla et Emily dans *Maladie ou femmes modernes*, une soupe de sang. Enfin, dans le même esprit que ce cycle de *Drames de princesses, Reine des Aulnes* propose un spectacle également bien macabre, mettant en scène le cadavre d'une actrice morte qui se dépèce elle-même pour jeter ses morceaux de chair dans le public⁶⁹⁷.

Le corps, soit assassiné, soit déjà mort, fait donc l'objet de grandes violences ou bien se retrouve exposé sur scène dans toute son abjection. Dans les pièces ultérieures, où le rôle des didascalies, s'amenuise de plus en plus, discréditées par l'auteur elle-même, les corps en souffrance apparaissent alors de manière plus développée dans le corps même du texte théâtral. Ainsi *Dans les Alpes*, revenant à la thématique de la montagne et par ce biais à la montagne des morts, traite ouvertement à la fois des victimes carbonisées de l'accident de téléphérique du Kitzsteinhorn et des victimes des camps de concentration nazis. Particulièrement la figure du secouriste (« Helfer »), en tant que Charon des temps (post)modernes, discute de ce problème et s'étend sur sa difficulté à identifier (et donc faire la part entre) les corps des victimes⁶⁹⁸. Cette indifférenciation des dépouilles, autre aspect récurrent dans les pièces, n'est pas sans rappeler l'extermination de masse des camps de concentration qui amoncelaient les défunts sans chercher à les distinguer. D'ailleurs, Elfriede Jelinek n'entreprend nullement de les distinguer et de leur redonner leur identité mais, forte de son analogie de toujours qui associe capitalisme et fascisme⁶⁹⁹, fait plutôt le constat que les charniers et ossuaires sont le pendant extrême et symbolique du sort que subit aujourd'hui l'individualité, première victime d'un système qui se base sur la propagande mass-médiatique. La montagne ou le chariot des morts forme donc une masse informe, prompte à l'indifférenciation des victimes et des circonstances de leur mort, participant ainsi au processus de progression spiralaire de l'histoire.

⁶⁹⁶ *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, p.103: „Sylvia und Inge schlachten zusammen ein männliches Tier (einen Widder). Sie reißen ihn die Hoden heraus und schmieren sich mit Blut ein.“, p.121: „Die beiden Frauen wringen gemeinsam den Kadaver des toten Widders über einem Zuber aus, das Blut tropft hinein, sehr hübsche hausfrauliche Tätigkeit.“, p.128: „Sie füllen das Blut, nachdem sie den ausgedrückten Kadaver achtlos weggeworfen haben, in Tupperware-Geschirre, die sie in je einen Rucksack stapeln, am Schluss nehmen sie den Rucksack auf den Rücken und klettern die Wand hoch.“

⁶⁹⁷ *Erkönigin in Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, p.7: „Eine berühmte Burgschauspielerin, die tot ist, wird soeben dreimal um das Burgtheater herumgetragen. Sie sitzt im Sarg. Die Knochen stehen ihr überall heraus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum.“

⁶⁹⁸ *Das Werk*, p.30: „Ich glaube, du musst dich hinlegen [...], ich habe auch schon den Sarg für dich, welcher war es nur gleich? Kannst du mir bitte deine Nummer sagen? Sei doch nicht so blöd, auf dem Sack steht sie doch drauf! [...] Schau, ich muss den Sack trotzdem zubinden, nicht wahr, sonst fällst du oder ein teil von dir heraus und vermischst dich mit anderen Lebewesen, denen das Harr in dicken Büscheln aus dem Sack hängt, ach nein, Haar habt ihr ja keins mehr, das muss was andres sein. Du willst doch nicht mit diesem Offizierssohn aus Amerika, ich habe, mit seinem rechten Arm, begraben werden, oder?“

⁶⁹⁹ Dès *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*, Elfriede Jelinek fait de nombreux amalgames entre capitalisme, industrie et fascisme.

Dans *L'Oeuvre*, avec les morts du téléphérique, ce sont d'autres squelettes mal ensevelis sous Kaprun qui sont commémorés dans le texte théâtral: les déportés et travailleurs forcés qui participèrent, au prix de leur vie, à la construction du barrage de Kaprun. Ici, c'est le pouvoir de la machine, de la construction industrielle face à l'homme qui est mis en cause, le but étant de démonter la logique d'aujourd'hui selon laquelle la technique a atteint un tel stade qu'elle est à présent considérée comme une force supérieure hors de notre contrôle qui peut s'abattre sur nous à tout moment, telle une fatalité ou une catastrophe « naturelle »⁷⁰⁰. En parallèle avec ces victimes de ces soi-disant techniques incontrôlables, sont évoqués les nombreux morts de l'attentat du 11 septembre, présenté lui aussi comme une catastrophe⁷⁰¹. En négatif se dessine la nécessité de combattre l'idée reçue que les camps de concentrations étaient eux aussi inévitables et qu'on ne pouvait rien faire pour éviter ces « catastrophes » hautement techniques que furent la déportation de masse et la solution finale.

Elfriede Jelinek poursuit, jusqu'à sa dernière pièce sa vision du devoir de mémoire. En 2004, dans *Bambiland*, avec pour sujet principal ce que Baudrillard appelle le « wartainment », la guerre médiatisée à la manière d'un divertissement, la pièce aborde également une autre forme d'extermination à l'aveuglette de civils innocents: les bombardements massifs américains par missiles balistiques des villes irakiennes. Tantôt c'est le point de vue distant et incrédule du pilote d'avion ou téléspectateur qui s'exprime⁷⁰², tantôt la voix de lamentations qui vient pleurer (non sans hypocrisie) les corps, tandis qu'on s'aperçoit, au fil du texte théâtral, que c'est l'extermination des corps de missile qu'elle déplore et non les victimes de la guerre⁷⁰³. Les différentes voix du texte font donc un portrait en négatif d'autres corps défunts, oubliés des mémoires et qu'on a tués à l'aveuglette, faisant ainsi un parallèle entre deux guerres qui s'attaquent aux civils et qui utilisent des techniques de pointe pour

⁷⁰⁰ Cf. correspondance par email entre Joachim Lux et Elfriede Jelinek, retranscrite dans le livret du *Burgtheater* à l'occasion de la mise en scène de *Das Werk* par Nicolas Stemmann à l'Akademietheater en 2003, p.16:

„Nach Virilio hängt das Gute des technischen Fortschritts und das Verhängnisvolle des Unfalls eng zusammen. [...] Man wird sich daran gewöhnen, dass die Technik das antike Fatum, das Schicksal abgelöst hat und ihre Produkte, wie riesig, schwer und „für die Ewigkeit gemacht“ sie auch sein mögen, damit sozusagen wieder entstofflicht sind. Der Staudamm war ihr Schicksal, könnte man sagen.“

⁷⁰¹ *Das Werk*, p.163: « Wer wirbelt in Flammen? Das Flugzeug! [...] Nein, diesmal ist es ausnahmsweise kein Flugzeug und kein Wald, es ist eine Gletscherbahn [...] »

⁷⁰² *Bambiland*, traduit par Patrick Démerin, éditions Jacqueline Chambon, 2006, p. 17-18 : « C'est une chose que n'arrive toujours pas à m'enlever de la tête: ils sont donc vraiment tous morts, les sentiments, maintenant, vraiment tous? Parce que vous avez vu tellement de choses horribles et tellement de souffrances ou quoi, pourquoi? (...) Mais non, c'est pas possible! Non, ça j'y crois pas, ils sont encore vivants, ah non peut-être pas. Ils sont morts, y a pas. »

⁷⁰³ *Ibid.*, p.59-60: « Pleines sont les cités de cadavres de ceux qui d'une mort horrible périrent, ô douleur, corps en errance, pour partie en fuite et pour partie déjà touchés et morts. [...] Il suffit pas qu'ils se perdent, ces pauvres corps de missiles, en plus ils se font descendre! [...] Vous ne pouvez quand même pas les descendre tous. Encore heureux. Moi en tout cas, pareil acte de cruauté, je ne pourrais pas. Descendre tous ces corps innocents en pleine croisière, en espadrilles, euh, en escadrille. »

faire de la tuerie de masse. De même, *Babel* privilégie la description minutieuse de différents corps torturés pour revenir sans cesse sur les exactions des guerres d'aujourd'hui. Maintenant, la guerre passe par la souffrance spectaculaire du corps comme conséquence de la médiatisation des conflits internationaux. L'insensibilité et la neutralisation du monde extérieur est devenue telle qu'elle participe de la montée de la violence consommée, comme la décrit Jean Baudrillard, avec pour point central la torture du corps humain dernier signe extérieur visible de l'humanité mais aussi, comme semblant vouloir le faire oublier les médias, la plus haute des barbaries. Dans *Irm sagt*, la voix résume, non sans ironie, cette nouvelle façon de faire la guerre et d'écrire l'histoire:

L'écriture de l'Histoire, le compte-rendu des faits [...] a dévié vers le compte-rendu des seins et des chattes, il a cédé sa place. Ce sont les seins et les chattes qui font l'Histoire d'aujourd'hui et tout le monde se précipite pour en faire partie, sans se soucier de combien en font déjà partie, afin de devenir un être historique et l'Etre de l'Histoire qui subsiste encore tant qu'il reste dedans, ce n'est pas grand-chose, mais bon, cet être reconnaît donc l'être de l'Histoire quand il se fait corps. [...] L'Histoire a transformé des corps de manière industrielle comme l'industrie de fabrication de conserves d'Inzersdorf ou une autre industrie, mais l'histoire contemporaine consiste en ce que les corps qui sont là et qui restent ici, sauf s'ils sont à l'étranger, que ces corps se transforment et se fabriquent les uns les autres. Tuer est devenu chose superflue. Baiser aussi, c'est devenu quelque chose d'impersonnel, vous ne trouvez pas? Parce que tout le monde le fait, n'importe où et n'importe quand, c'est devenu comme l'histoire qui s'est, comment dire : dépersonnalisée.⁷⁰⁴

A travers l'espace langagier d'Irm, l'auteur fait le bilan d'une société centrée sur le culte du corps et dénonce l'un de ses excès: transformer l'écriture de l'histoire en une Histoire de masse, une industrialisation de la production historique qui passe par la production systématisée de victimes en grand nombre, par l'amoncellement indifférencié de corps. Ainsi l'être est-il réduit à son corps et l'Histoire aux nombres de personnes tuées ou torturées, et l'on fait peu de cas de leur identité, l'importance résidant dans la grandeur du chiffre qui,

⁷⁰⁴ *Babel*, Rowohlt, 2004, p.90-91: « [D]ie Geschichtsschreibung, die Berichterstattung von Taten [...] ist der Berichterstattung von Titten und Mösen gewichen, sie hat Platz gemacht. Titten und Mösen machen jetzt Geschichte und jeder beeilt sich, dort reinzukommen, egal wie viele schon dort waren, damit er ein geschichtliches Wesen wird und das Wesen der Geschichte, das noch übrig bleibt, wenn er drinnen ist, viel ist es ja nicht, aber bitte, also dieses Wesen erkennt das Wesen der Geschichte, indem es zum Körper wird. [...] Die Geschichte hat Körper verarbeitet wie die Inzersdorfer Konservenfabrik oder sonst eine, aber die Geschichte der neuesten Zeit besteht darin dass die Körper die da sind und auch da bleiben, außer sie wären im Ausland, dass die Körper also ineinander herumarbeiten. Das Töten ist überflüssig geworden. Das Ficken ist irgendwie auch unpersönlich geworden, finden Sie nicht? Weil jeder es macht und jederzeit und überall machen kann, ist es wie die Geschichte, wie soll ich sagen: entpersönlicht worden. »

pour faire une bonne actualité et un sujet journalistique intéressant, doit être spectaculaire. En parlant de dépersonnalisation de l'Histoire, Irm met l'accent sur la transformation de l'écriture de l'Histoire, autrefois résumée par l'histoire des grands personnages, penseurs, politiques et autres intellectuels, qui aujourd'hui est devenue une histoire des chiffres, une guerre n'ayant pour principal attrait que son nombre de chars utilisés, de personnes tuées ou encore de jours nécessaires à la victoire de telle ou telle armée. C'est en cela une autre manifestation de la perte des notions d'individualité et de destin personnel. Et pour Elfriede Jelinek, cette nouvelle écriture de l'Histoire rappelle dangereusement une autre période historique où l'on tenta également de chiffrer de manière systématique l'élimination nécessaire des corps, l'industrialisation des processus de massacre, sans aucun respect de l'être humain, réduit à un tas de chair. La dépersonnalisation a pour conséquence, comme le précise Irm, la banalisation et la désensibilisation par rapport aux traitements et au respect apporté au corps qui annoncent, en négatif, une sorte de « fin de l'Homme » et de sa valeur que craignait Fukuyama.

Aussi la pièce publiée en 2006 *Über Tiere* continue-t-elle cette problématique d'êtres humains qu'on ne traite plus que comme de vulgaires morceaux de viande. Ce petit drame revient en priorité sur un réseau de prostitution des pays de l'Est, partiellement pédophile, implanté dans les hautes sphères viennoises, et s'attache à décrire, par un collage de reportages et propos recueillis auprès des proxénètes et de leurs divers clients, les sévices sexuels, tortures et autres ignominies infligées aux prostituées, et en arrière-plan aux enfants de ce réseau. Différentes séances de tortures obscènes sont décrites successivement de manière hyperréaliste, comme la scène de remake de l'Exorciste en version pornographique⁷⁰⁵. Les descriptions très répétitives, sous forme de variation, amène le spectateur jusqu'à la nausée, un sentiment d'horreur, de dégoût et de compassion pour ces corps tuméfiés et torturés, qui s'affichent comme les dignes successeurs des victimes des exactions de la Deuxième Guerre Mondiale.

Enfin, en ce qui concerne le drame de reines (*Königinnendrama*) *Ulrike Maria Stuart*, à en juger d'après le seul extrait publié sur le site Internet de Jelinek, le long monologue donne la parole à une mort-vivante de plus, qui vient hanter la scène de ses revendications et se

⁷⁰⁵ *Über Tiere*, extrait publié dans *Falter* 1-2/06, p.12: « Zuletzt wurde sie im Bett festgebunden, ihre Schreie sin unerträglich gewesen. [...] Sie wird literweise mit Weihwasser bespritzt. Sie wird mit Kreuzen gequält. Ficke! [...] Zähne gesplittet. Man hört die Dämonen schreien mit tiefen Stimmen, und manch ein Teufel muss nach dramatischem Ringen ausfahren aus dem Körper aus dem Körper. Aus mit dem Körper. Aus dem Körper. Die Frau starb. Das Mädchen stirbt. Ficken ficken! Verhungert und verdurstet. Am Ende 31 Kilo, verweigert jede Nahrungsaufnahme. Ficken! Verweigert jede Ausnahme. Ficken! Herr Jesus! Die Zähne splintern. Kopf gegen die Wand, Körper auf 31 Kilo heruntergefahren. Masse nicht bekannt.“

lamenter du peu de reconnaissance qu'on lui accorda de son vivant. En tant qu'ancienne terroriste, elle vient défendre la barbarie isolée de ses actions face à la guerre totale que fut la Deuxième Guerre Mondiale⁷⁰⁶. Se considérant comme partie intégrante de la série des morts, elle évoque le chariot de ceux-ci, leur redonnant ainsi une place sur scène. Mais si le terrorisme tue tout autant que la guerre, une nuance néanmoins surgit : c'est celle d'une attaque avec une justification, de l'idée de révolution, et par là de résistance, de résistance face à l'oubli de l'Histoire, que le personnage -et l'auteur- tentent désespérément de ranimer⁷⁰⁷.

La commémoration d'Auschwitz comme clé de voûte de l'Histoire passe donc de manière quasi systématique chez Jelinek par la présence physique ou la présence dans le discours, sous la forme de l'évocation (ou de l'allusion direct) des victimes des camps de concentration, avec pour point fort leur souffrance physique.

D'autre part, un autre constat apparaît significatif: selon Jelinek, ce qui définit le mieux l'Histoire qu'il ne faut pas oublier, Auschwitz, est d'abord un lieu.

Cette précision donne un éclairage supplémentaire sur la dramaturgie d'Elfriede Jelinek. Si l'histoire dont on ne peut se débarrasser, qui revient toujours hanter notre présent, peut se résumer en un lieu qu'est Auschwitz, alors on comprend mieux pourquoi les pièces de Jelinek se construisent, de manière prépondérante, autour de la notion de lieu et de son unité, bien plus qu'autour des notions de temps et d'intrigue.

C'est en ce sens qu'il faut entendre la conclusion de Franziska Schössler dans son *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz*, dans laquelle elle explique que le lieu dans les pièces d'Elfriede Jelinek « devient le principe organisationnel de l'h/Histoire et des histoires »⁷⁰⁸. L'espace réel de la pièce s'efface au profit d'un lieu symbolique qui se dégage en fond du drame:

⁷⁰⁶ Ulrike Maria Stuart. *Königinnendrama*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fstuart.htm>: „Den Stellungskrieg hab ich verloren, und die Illegalität, die hat mir auch nicht recht gefallen. Ans Handtuch knüpft ich mich wie eine Perle in der Kette dieser vielen, die auch bereits tot sind, diesmal richt ich mich und richt mich nur nach mir, ist ja kein anderer da. Ich gebs jetzt auf, mit des Verbrechens Früchten den heiligen Schein der Tugend zu vereinen. Jetzt verein ich mich mit mir im selbstgemachten Strick, wo andre bloß ein schickes Strickensemble tragen wie ich früher auch, ihr wolltet mich ja nicht, ihr wolltet mich nicht lebend, liebe Deutsche, ja, was wollt ihr denn stattdessen? Wollt ihr lieber den totalen Krieg der Toten, den hattet ihr doch schon und schaut, was draus geworden ist! Was immer auch geworden ist, für mich ist hier kein Platz.“

⁷⁰⁷ *Ibid.*: „all der Geist, er führt zu nichts, der Aufwand führt zu nichts, nur ein paar Jahre noch und keiner wird mehr denken, wie der Revolution zu helfen wäre, nicht einmal das Wort wird kennen man, nur Quatsch wird alles sein, Gerede, Achtlosigkeit den Sätzen gegenüber, die uns heilig waren früher, und Rechtfertigung wird ausgeschlossen sein für immer.“

⁷⁰⁸ SCHÖSSLER, Franziska, *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz*, p.237: „[Der] Raum [wird] zum Organisationsprinzip von Geschichte(n).“

D'autre part, le lieu, matérialité muette, se détache de la parole précisément en raison de cette surdétermination hétérogénéisante, il apparaît dans une forme sculpturale ou se condense jusqu'à devenir une icône, une image au delà de toute continuité temporelle. [...] La dissociation fondamentale entre parole et corps (dans le post-dramatique) affecte ainsi l'organisation de l'espace, détruit le lieu comme unité dramatique.⁷⁰⁹

Composante permanente de cette image spatiale qui plane, telle l'image de la Caverne, au-dessus des pièces, Auschwitz opère comme une matrice de tous les lieux qu'Elfriede Jelinek imagine.

Afin de conjurer l'illusion de la fin de l'Histoire mais aussi de la fin de l'Homme, l'auteur invente une dramaturgie propre à engendrer un deuil négatif, c'est-à-dire centré les aspects les plus noirs de l'Histoire de la civilisation occidentale. A l'aide de thématiques et d'éléments scénographiques et narratifs récurrents, elle force le public à un devoir de mémoire et l'oblige à ouvrir les yeux sur un matraquage médiatique. Celui-ci tente de lui faire accroire que tout événement se range facilement dans des catégories positives prédéterminées et que le reste n'est que catastrophes spectaculaires, qui ne nous concernent pas ni ne nous touchent et surtout qui surviennent *ex nihilo* pour ensuite être récupérées par la logique idéologique latente des médias. En insistant sur les occurrences historiques auxquelles fait écho l'actualité et en déconstruisant les nouvelles « valeurs » que cachent leur présentation dans la communication de masse, les pièces de Jelinek redonnent leur sens à l'Histoire et au temps présent, en retraçant la trajectoire historique des événements d'hier et d'aujourd'hui.

Les pièces d'Elfriede Jelinek proposent une esthétique radicalement différente du théâtre classique, une esthétique contestataire qui vise avant tout la critique de ceux qui se sont approprié les grands principes et techniques de l'écriture et de la mise en scène théâtrales : les médias de masse. A l'ère postmoderne qui prend pour mots d'ordre l'information et la communication, ceux-ci se posent en maîtres du système. La dramaturge se donne pour tâche de décrypter la mise en scène que ceux-ci mettent en œuvre à très grande échelle afin de créer un grand spectacle à partir de faits réels et du monde qui nous entoure et nous donner

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p.236-237: Zum anderen löst sich der Raum gerade aufgrund dieser heterogenisierenden Überdeterminierung als stumme Materialität von der Sprache ab, erscheint in skulpturaler Form oder verdichtet sich zur Ikone, zum Bild jenseits eines kontinuierlichen Geschehens [...]. Die grundlegende Dissoziation von Sprache und Körper (im Postdramatischen) affiziert mithin die Raumgestaltung, zersetzt den Raum als dramatische Einheit, obgleich er zum Organisationsprinzip von Geschichte(n) wird.“

ainsi en pâture une grande illusion permanente qui soumette le spectateur la vision des choses, à l'idéologie que soutiennent les médias. En imitant dans son écriture théâtrale, les grands principes de la mise en scène médiatique, qui eux s'appuient sur l'image, jouant ainsi sur le décalage entre la vue et l'ouïe, la première étant plus facilement manipulable que la deuxième, Elfriede Jelinek dédouble ainsi les médias mais dans un texte dédié à la scène et brise, par la distance critique qu'opère le changement de lieu, du poste de télévision ou de radio aux planches d'un théâtre.

Mais comme arme de combat contre la banalisation du théâtre dans les médias, l'auteur ne propose que des textes théâtraux dans lesquels elle ne donne guère d'informations scénographiques. En effet, celle-ci ne se considère pas comme une dramaturge à part entière mais plutôt comme une prosatrice qui propose des essais de prose pour le théâtre⁷¹⁰. Cette absence grandissante d'implication dans la mise en scène de ses pièces lui donne le statut de collaboratrice d'un spectacle d'arts scéniques, le genre du « théâtre » étant largement remis en cause, ne pouvant se passer d'autres artistes et spécialistes du spectacle pour que ses œuvres prennent toute leur dimension.

Avec une écriture basée sur la critique de la mise en scène de l'image et son discours sur celle-ci, dans quelle mesure peut-on envisager un spectacle scénique basé sur les pièces de Jelinek?

⁷¹⁰ *Pour que le langage se mette à parler...*, interview par Siegfried Loewe, Autriche / fiac, artpress n°239, janvier 1999, Paris:

« Vous avez écrit de nombreux essais, beaucoup de pièces radiophoniques. Les pièces de théâtre et les romans sont toutefois le centre de gravité de votre oeuvre. Ces deux genres ont-ils la même importance pour vous, ou bien l'un d'eux vous attire-t-il plus particulièrement ?

Je ne suis certainement pas une dramaturge, je suis sans aucun doute une prosatrice, si l'on me compare par exemple à Thomas Bernhard. La littérature de Bernhard est toujours parlée ; qu'il s'agisse de textes en prose ou d'oeuvres dramatiques, le rythme du langage parlé domine. Dans mes écrits, les textes sont toujours en prose ; même mes pièces de théâtre, à l'exception des premières - *Clara S.*, *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, et peut-être *Raststätte* -, ne sont pas des oeuvres dramatiques, mais une forme mixte alliant prose, essai pour la scène

et écriture dialoguée. J'ai d'abord voulu écrire des dialogues dans la tradition du genre, mais je me suis aperçu que, sur le plan esthétique, on atteint vite ses limites. J'ai essayé, un peu comme Heiner Müller dans *Bildbeschreibung*, de créer une nouvelle forme pour le théâtre ; certaines pièces sont semblables à des textes en prose, sans aucun caractère scénique ; c'est le metteur en scène qui doit en quelque sorte en extraire la pièce. »

3- Mettre en scène le théâtre d'Elfriede Jelinek

Les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek, publiées sous leur forme écrite, sont donc à considérer comme des oeuvres incomplètes qui nécessitent une « mise en scène » au sens large, qui du moins doit mettre en forme le texte de départ, simple matériau brut, sans pour autant le dénaturer, afin de créer un spectacle. Pour ce faire, le collaborateur artistique sera contraint à nouveau d'élaborer, tout comme les médias, un montage d'images et de sons pour livrer le message de la pièce, mise en scène qui sera nécessairement une interprétation de celle-ci. Dans quelle mesure peut-on injecter à nouveau des images et l'utilisation de médias dans des textes qui s'érigent, du début jusqu'à la fin, comme une révolte contre le flux continu des images médiatiques?

Les textes théâtraux de Jelinek sont donc à considérer comme des « matériaux bruts »⁷¹¹ qui doivent être retravaillés avant d'être utilisables pour un spectacle. Le « théâtre » comme genre délimité est largement remis en cause dans les arts contemporains, les frontières entre les différentes pratiques artistiques étant devenues de plus en plus floues. Par « mettre en scène », il faudra donc entendre une définition de la scène au sens large, c'est-à-dire tout espace permettant de mettre en relief une production scénique et de créer une frontière invisible ou visible entre les spectateurs et les « acteurs » ou artistes et éléments inhérents à la représentation. Quels critères transversaux peut-on dégager dans la mise en scène du théâtre jelinekien?

3.1. Pièce de théâtre et son

Ce qui pour Jelinek résume le mieux la spécificité de son théâtre, c'est sa « langue » comme elle le déclare en interview:

Je viens de la langue. La seule chose qui m'intéresse dans ces pièces de théâtre, c'est ce que je me représente dans ma tête et la langue qui serait à même de véhiculer tout ça. La pratique théâtrale ne m'intéresse pas.⁷¹²

⁷¹¹ Karl Baratta interviewé le 22.02.2006 par Priscilla Wind: „Es ist eigentlich Rohmaterial für uns Leute aus der Theaterwelt. Denn sie arbeitet danach nicht mehr darüber.“

⁷¹² Elfriede Jelinek. „Ästhetische Innovationen haben sich am Theater etabliert“ in *Wiener Theatergespräche* interview avec Wolfgang Reiter, Falter Verlag, Wien, 1993, p.17: „Ich komme von der Sprache her. Mich

C'est aussi ce qui fait la spécificité du théâtre de Jelinek aux yeux du dramaturge Karl Baratta qui a participé à la mise en scène de plusieurs de ses pièces:

Ces pièces sont tout à fait adaptées au théâtre. Parce qu'elles sont très rythmées et parce qu'elles viennent de la possibilité d'être dites à haute voix (comme toute une partie de la tradition autrichienne).⁷¹³

C'est donc la composition bien rythmée de cette langue qui fait toute sa force scénique. A propos de l'écriture de celle-ci, l'auteur précise:

C'est précisément ce qui me relie à Thomas Bernhard: qu'en réalité nous réalisons tous deux des compositions langagières, que nous suivions un rythme musical. Chez moi, je m'attache plus à une seule tonalité, au mot pour mot, au sens littéral. Chez moi, cela part plus de la sémantique. Il faut dire que je travaille toujours beaucoup avec des allitérations, des jeux de mots et des calembours. Je veux que la langue se dévoile par elle-même quand je l'écris puis quand on la dit. A l'intérieur de cette langue réside une vérité plus haute qu'à l'intérieur de quelqu'un. Et peut-être que des ouvertures et des trous se forment alors, dans ces jeux linguistiques, sémantiques et grammaticaux qui existent d'abord indépendamment de la personne puis dans laquelle une personne essaie soudain de se glisser.⁷¹⁴

La langue est l'élément premier auquel devront ensuite s'adapter tous les autres moyens de mise en scène: il s'agit de respecter et mettre en avant la rythmique et l'avancée, par jeux de mots et calembours, de la pièce.

Comme le soulignait Elfriede Jelinek dans son discours *Ecoutez! (Hören Sie zu!)*, elle se donne pour priorité de nous aider à bien entendre et écouter ce qui nous est dit. Car pour elle, « entendre, c'est penser »⁷¹⁵, c'est recouvrer l'esprit critique que le flux bêtifiant des images

interessiert an den Stücken nur das, was ich mir im Kopf vorstelle, und die Sprache, mit der ich das transportieren kann. Mich interessiert die Theaterpraxis nicht.“

⁷¹³ Karl Baratta en interview: „Diese Stücke sind für das Theater sehr geeignet, sehr. Weil sie sehr rhythmisch sind und weil sie (wie ein ganzer Teil der österreichischen Tradition) von der Sprechbarkeit kommen.“

⁷¹⁴ *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*, Elfriede Jelinek en interview avec Peter von Becker, *Theater der Zeit*, p.4: „Genau das verbindet mich mit Thomas Bernhard: dass wir beide eigentlich Sprach-Kompositionen machen; dass wir einem musikalischen Rhythmus folgen. Bei mir ist das mehr semantisch aufgeladen. Bei mir geht es mehr um den einzelnen Ton, um das Wort für Wort, um die Wörtlichkeit. Ich arbeite ja auch viel mit Alliterationen, mit Wortspielen und Kalauern; ich will die Sprache sich selbst im Schreiben und Sprechen entlarven lassen. Der Sprache wohnt hier eine höhere Wahrheit inne als der Person. Und vielleicht entstehen da die Öffnungen und Löcher, in diesen grammatikalischen und semantischen Sprachspielen, die zuerst unabhängig von einer Person existieren und wo die Person sich plötzlich einzuschleichen versucht.“

⁷¹⁵ <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblind.htm>, *Hören Sie zu!*: „Hören Sie zu! [...] Wer nicht sehen kann, muß hören. [...] Hören ist Denken [...].“

médiatiques nous avaient ôté. D'autre part, Alexandra Faber souligne⁷¹⁶ que la philosophie chinoise soulignait déjà une opposition entre la vue et l'ouïe comme entre le Yin et le Yang: à l'oreille qui représente le principe féminin s'oppose l'œil, symbole masculin. Plutôt que de voir une opposition simpliste entre un théâtre féminin qui s'érige contre une société phallocrate, peut-être faudrait-il bien plus reprendre, comme elle le précise, la question que se pose le réalisateur, auteur et compositeur Götz Naleppa sur la nouvelle prépondérance du matériel sonore dans le théâtre et autres arts scéniques dans son article *Paradigmenwechsel oder Artenschutz* :

Dans quelle mesure l'œil (eye = I?) renforce-t-il le moi tandis que l'oreille « divertit » et éloigne du moi central? Et dans quelle mesure l'œil est-il ainsi un sens agressif et à l'inverse l'oreille un sens compréhensif? ⁷¹⁷

Se profile ainsi l'hypothèse qu'écouter permet de percevoir différents discours et donc les nuances qui existent entre eux tandis que la vue s'affirme comme une réception agressive et passive de discours qui tendent à nous persuader de leur être et de leur bien-fondé et cherchent ainsi à nous convertir et à nous faire devenir ce qu'ils sont. D'autre part, l'avènement dans le monde artistique du son plutôt que de l'image illustre également une problématique contemporaine: l'éclatement du sujet en un patchwork de personnalités et d'appartenances communautaires, « dispersion » qui, ici, se retrouve dans la multiplicité des sons, bruits, paroles et musiques qui ne peuvent arriver en un bloc à nos oreilles, contrairement à l'unité que peut représenter l'image, plus directement perceptible dans son ensemble. Ainsi la dimension orale du théâtre prend toute sa signification et participe du sens de la dramaturgie jelinekienne.

Ces textes ne sont donc pas de simples écrits dont la langue sert de belle prose travaillée mais bien des supports textuels afin que la langue soit ensuite prononcée, déclamée, diffusée, chantée, rappée, bref que celle-ci arrive directement à nos oreilles plutôt qu'à nos yeux. Cette primordialité de l'oral fait donc du son une priorité dans toute mise en scène des pièces de Jelinek. Une mise en scène qui négligerait cet aspect risquerait de frôler l'échec⁷¹⁸ car la

⁷¹⁶ Alexandra Faber, *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*, mémoire de maîtrise, Vienne, 1995, p.73

⁷¹⁷ Götz Naleppa, *Paradigmenwechsel oder Artenschutz*, in *Medien/Kultur* 1994, p.191: „Inwieweit stärkt das Auge (Eye = I?) das Ich, während das Ohr « zerstreut », vom zentralen Selbst wegführt? Und inwieweit ist damit das Auge ein aggressiver, das Ohr aber ein verstehender Sinn?“

⁷¹⁸ Eva Brenner sur la mise en scène de *Totenaufer* par Manfred Karge en 1992, à l'Akademietheater de Vienne, *Where are the big topics, Where is the big form?*, p.21: “Director Karge fails the text by employing outdated theatrical means. He smothers it with unnecessary stage business, gags, constant physical activity by the performers. He simply does not trust the language of the play. While he does not reduce the play to total

langue jelinekienne est déjà en elle-même si théâtrale qu'on enlèverait alors tout ce qui fait la particularité de ces pièces de théâtre⁷¹⁹.

3.1.1. Mise en scène et acoustique: l'adaptation radiophonique

La tâche prioritaire du collaborateur artistique sera donc de faire entendre les pièces de Jelinek et de les mettre en son. Le sens du texte en lui-même ne le préoccupe pas d'emblée mais c'est surtout la rythmique qui ressort de la pièce qui devra être mise en avant et soutenue. Interrogé sur la possibilité de mettre encore en scène des pièces d'Elfriede Jelinek, Karl Baratta répond positivement et précise:

Mais si l'on jouait ces pièces dans cinquante ans, on ne devrait pas changer les références, peut-être mieux les expliquer. Et l'on pourrait utiliser de nouvelles installations acoustiques et solutions spatiales pour souligner ce travail sur la langue.⁷²⁰

Afin de permettre une transmission optimale de ce qui est dit, il est donc nécessaire de s'attarder sur les effets acoustiques présents dans le spectacle et de travailler ces techniques. Car l'acoustique désigne tout autant cette science physique qui se préoccupe de la propagation du son (et ainsi de ce que celui-ci contient) que les différentes manières de le diffuser et de le recevoir. Elle est donc en ce sens le premier émetteur et transfert, c'est-à-dire le premier médium ou intermédiaire utilisé pour l'interprétation d'une pièce, pour sa transmission au public.

Cette prime importance de l'acoustique dans la mise en espace correspond pour Erika Fischer-Lichte à une tendance générale du théâtre contemporain qu'elle interprète comme un moyen de lutter contre l'omniprésence et la dictature actuelle de l'image:

A côté de la traditionnelle suprématie de la vue qui s'opère normalement selon les règles, apparaît avec une importance égale sinon supérieure l'ouïe – et ce non pas tant comme une

boulevard, as can be witnessed in Jelinek-productions at the Volkstheater for example, the text's anger, pain, even horror buried beneath the surface are missing...And the immanent danger."

⁷¹⁹ Marlies Janz: *Falsche Spiegel: Über die Umkehrung als Verfahren bei EJ*. In: *gegen den schönen Schein*, p.83: „Die Verwandlung von Objektsprache in Metasprache und deren Inszenierung ist grundlegend für Jelineks sprachliches Verfahren, dem damit übrigens sein Theater schon so immanent ist, dass ein *mise-en-scène* fast als Tautologie erscheint.“

⁷²⁰ Karl Baratta en interview: „Aber wenn man diese Stücke in 50 Jahren spielen würde, sollte man die Referenzen nicht ändern, vielleicht mehr erklären. Dann könnte man neue akustische Installationen, Raumlösungen verwenden. Um diese Spracharbeit zu betonen.“

écoute et une compréhension de ce qui est dit que comme le fait de se trouver au milieu de sons et de bruits.⁷²¹

Le spectacle se doit donc de créer un espace sonore dans lequel le spectateur se retrouve confiné et duquel il ne peut sortir, confronté alors non pas à la nécessaire compréhension d'un texte déclamé mais à toute une série de sons, humains, musicaux, artificiels, qui font appel non plus à sa compréhension par son intellect mais à sa perception. Cette conception ne s'applique pas seulement au théâtre d'Elfriede Jelinek. Le metteur en scène américain Robert Wilson, qui a notamment monté *Hamlet-Machine* et *Quartett* d'Heiner Müller, propose dès les années 1970-1980 un théâtre du paysage auditif, inspiré des théories de Gertrude Stein, qui conçoit la pièce et sa représentation scénique comme une description acoustique d'un lieu accompagné d'images. Hans-Thies Lehmann explique que:

«L'Audio Landscape» postdramatique dont parle Wilson n'est plus l'illustration d'une réalité, mais du théâtre renvoie de tous côtés à des ouvertures « intertextuelles » ou complète le matériau scénique par des motifs sonores musicaux ou par des bruitages « concrets ». Dans ce contexte, on repensera à l'idéal de la scène exprimé par Wilson : le théâtre comme *l'union du film muet et de la pièce radiophonique*.⁷²²

Cette alliance particulière se rapproche sensiblement de la dissociation entre image, gestuelle et parole, exigée par Elfriede Jelinek.

Pour créer un tel univers sonore, rien ne semble, de prime abord, plus approprié que la radio. A ce sujet, Karl Baratta souligne que « la radio en tant que média artistique purement acoustique offre au niveau esthétique beaucoup plus de possibilités que la scène. »⁷²³ En effet, elle permet de concentrer l'attention exclusivement sur ce que nous entendons et propose également un travail qui concerne uniquement les sons et les bruits, tandis que la scène rajoute nécessairement des images, ne serait-ce que l'image d'une scène vide, et peut représenter le danger de disperser notre attention et notre écoute ainsi que de nous influencer quant à l'interprétation de nos perceptions auditives.

D'autre part, la radio, selon la classification du philosophe des médias Marshall Mac Luhan, est à ranger parmi les médias « chauds ». Selon le philosophe des médias, « un médium est

⁷²¹ Erika Fischer-Lichte, *Zur Einleitung in Transformationen*, p.10: „Neben das traditionell vorherrschende Sehen, das in der Regel gerichtet geschieht, treten mindestens gleichberechtigt das Hören - und zwar weniger als ein Hören und Verstehen von Sprache, sondern vielmehr als ein Inmitten-von-Lauten-und-Klängen-Sein“

⁷²² Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, p.239-240

⁷²³ Karl Baratta à ce sujet: „Das Radio als rein akustisches Kunstmedium hat natürlich ästhetisch sehr viel mehr Möglichkeiten als die Bühne.“

chaud lorsqu'il prolonge un seul des sens et lui donne une 'haute définition'. [...] Les médias chauds permettent moins de participation que les froids»⁷²⁴. Pour Mac Luhan, l'activité de l'auditeur est réduite à la mise en images mentales de ce qu'il entend. « Le sujet numéro un de la radio [est qu'il] nous immerge dans un espace ou un *lebensraum* auditif ».⁷²⁵

Ce statut privilégié de la radio se retrouve chez Jelinek dans sa prédilection pour les pièces radiophoniques. Elle affirme voir dans ce genre artistique un «refuge pour une littérature basée sur l'expérimentation linguistique»⁷²⁶. En effet, non seulement elle en écrit depuis le tout début de sa carrière⁷²⁷ et de manière continue⁷²⁸, mais en plus plusieurs de ses pièces radiophoniques sont en réalité ses pièces de théâtre réécrites pour la radio ou bien directement utilisées comme textes de pièces radiophoniques. Dans cet esprit, on peut citer *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*, sortie en même temps que la pièce éponyme, dont Pia Janke dit dans sa bibliographie consacrée à Elfriede Jelinek que „comparé à la pièce, le texte a été considérablement réduit, certaines des scènes étant complètement passées à la trappe, d'autres réduites de moitié. Les descriptions des décors furent également transposées selon les possibilités acoustiques.»⁷²⁹ S'il ne s'agit ici qu'une « adaptation » pour la radio, d'autres pièces de théâtre ont subi des transformations plus marquées comme *Clara S. Tragédie musicale*, devenue *L'Amour des femmes-La vie des hommes* (*Frauenliebe – Männerleben*), diffusée en 1982 par Südwestfunk et Hessischer Rundfunk. Le titre paraphrase le cycle de Lieder de Schumann *Frauenliebe und Leben*. Cette version courte se concentre sur la problématique de l'identité féminine et laisse de côté la critique du fascisme latent. Dans son mémoire consacré aux trois pièces radiophoniques, *L'Amour des femmes-La vie des hommes Education d'un vampire* (*Erziehung eines Vampirs*, tirée de *Maladie ou femmes modernes*) et *Burgteatta* (à partir de *Burgtheater. Une farce*), Alexandra Faber dans *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*, résume les choix artistiques menés pour l'adaptation acoustique de ce texte par Hans-Gerd Krogmann:

⁷²⁴ Marshall Mac Luhan, *Pour comprendre les médias*, Points, Paris, 1968, p. 41

⁷²⁵ *Ibid.*, p.341

⁷²⁶ Interview avec Gunna Wendt, Bayerischer Rundfunk, 1998: „Ich sehe das Hörspiel als eine Heimstatt für sprach-experimentelle Literatur.“

⁷²⁷ Déjà en 1971 *Wien-West*, diffusée sur Norddeutscher Rundfunk et Westdeutscher Rundfunk. Puis en 1972 *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluss*, diffusée sur Süddeutscher Rundfunk et Bayerischer Rundfunk

⁷²⁸ Les deux plus récentes: *Ikarus, ein höheres Wesen* diffusée en 2004 sur Österreichischer Rundfunk et *Moosbrugger will nichts von sich wissen*, diffusée en 2004 sur Bayerischer Rundfunk

⁷²⁹ *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis*, Pia Janke et étudiants, 2004, p.157: « Der Hörspieltext wurde von Jelinek gegenüber dem Theatertext wesentlich gekürzt, manche Szenen sind komplett weggelassen, andere auf die Hälfte verringert worden. Auch die Schauplatzbeschreibungen wurden den akustischen Möglichkeiten angepasst.“

Krogmann met la langue et le contenu du texte au centre de sa mise en scène. Il a choisi d'éviter les éléments illustratifs et représentatifs. Le metteur en scène s'est concentré sur une mise en scène du dialogue: les interprètes, très imaginatifs et qui témoignent d'une technique parfaite dessinent leur rôle de manière vivante et très nuancée.⁷³⁰

Néanmoins, en se concentrant sur la diction et le « jeu » vocal du texte, la pièce radiophonique fait passer à la trappe les très nombreuses indications scéniques qui apportent elles aussi de nombreuses nuances quant au caractère symbolique et au décalage qu'il faut voir (comprendre ?) entre ce que les « personnages » disent et leurs arrière-pensées. Ici, l'espace acoustique ne se remplit que de la voix des interprètes et focalise l'attention de l'auditeur sur le rythme et le sens du texte. En cela, il met bien en scène le texte, rien de plus, sans en livrer une interprétation : il s'agit donc plus d'une réalisation technique que d'une véritable mise en scène.

Dans une pièce comme *Maladie ou femmes modernes*, le problème de l'adaptation radiophonique se fait plus aigu dans la mesure où, comme analysé dans la première partie, une bonne partie du sens de la pièce est soutenue par le paysage en deux parties qui évolue tout au long de la pièce ainsi que par un jeu complexe d'éclairages. Pour limiter une telle pièce au champ sonore, il faut déployer l'ampleur des possibilités acoustiques que propose la radio. *Erziehung eines Vampirs (Education d'un Vampire)* réduit l'intrigue à celle du vampirisme, non-existence propre à la femme en quête de langage et d'identité, et le nombre de personnages de moitié. Afin de rendre acoustiquement les différentes descriptions scéniques, le régisseur Otto Düben utilise, avec la collaboration de la musicienne Patricia Jünger, des bruits ainsi que des effets stéréophoniques⁷³¹ pour jouer sur les deux différentes dimensions de la scène ainsi que l'opposition entre les personnages, notamment entre Emily et Dr Heidkliff. La pièce radiophonique se sert donc de tout un panel de sons et de bruits pour nous plonger dans un espace sonore mais aussi forcer notre oreille à faire différentes associations libres entre ce qu'il entend, comme il peut en faire avec le texte lui-même. Quoique Alexandra Faber estime regrettable que les effets comiques de distanciation n'aient pu être reproduits, elle conclut néanmoins:

⁷³⁰ Alexandra Faber, *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*, mémoire de maîtrise, Vienne, 1995, p.48: « Krogmann stellt die Sprache und den Inhalt des Textes in den Mittelpunkt der Inszenierung. Ausgestaltende und illustrative Elemente wurden vermieden. Der Regisseur konzentrierte sich auf Dialogregie: Die phantasievollen und technisch ausgezeichneten Sprecher gestalten ihre Rolle lebendig und nuancenreich. »

⁷³¹ *Ibid.*, p.58: « Manche Geräusche bewegen sich von links nach rechts, wie Z.B. das Flattern der Fledermaus (S10), der Zahnarztbohrer (S19), der im ganzen Hörspiel eingesetzte „Vampire-Sound“ (Flugobjektgeräusch) und auch das Video-Game-Piepsen (S22-27). Andere Geräusche sind links und rechts stark zu hören, wie die prasselnden Wassertropfen (S12), oder das „Meeresrauschen“ auf S26. Das Video-Game-Piepsen ist jedoch stärker auf den rechten Kanal gelegt, da der Heilige von links spricht. »

Malgré tout, cela donne une pièce radiophonique pleine d'humour et qui montre une bonne maîtrise du son qui grâce à une bonne réalisation des contenus et des formes musicales atteint, indépendamment du texte, une qualité sonore qui lui est propre.⁷³²

Pour une pièce qui joue sur de nombreux supports autres que les „dialogues“, l'adaptation semble donc se retrouver confrontée à des choix et forcée de délaissier certains éléments scénographiques qui jusqu'à présent donnaient le ton et le sens symbolique de la pièce.

Si de telles adaptations restent encore possibles pour des pièces qui se basent plus ou moins sur des schèmes classiques avec, au moins, une intrigue et des semblants de dialogues ainsi que des indications scéniques, l'enjeu devient tout autre avec les pièces soumises à l'évolution radicale de la dramaturgie jelinekienne depuis *Au Pays.Des Nuées*. En effet, à partir de 1988, ses pièces de théâtre abolissent toute intrigue, réduisent à peau de chagrin les dialogues au profit de longs blocs monologiques, les indications scéniques se font rares ou minimalistes et s'entendent de plus en plus sur le mode de l'auto-dérision. Si à partir de *Präsident Abendwind*, on ne compte plus aucune adaptation radiophonique des pièces réécrites par Elfriede Jelinek elle-même, on trouve néanmoins de nombreuses adaptations par d'autres artistes. Cette séparation définitive dans son écriture entre pièce radiophonique et pièce de théâtre laisse suggérer que l'auteur, à partir de cette époque, a différencié dans son écriture pour le théâtre et la radio d'une part, et laissé une plus grande liberté aux autres artistes d'autre part, ne se considérant pas comme un des collaborateurs à la réalisation artistique. Les adaptations sont nombreuses dès *Au Pays. Des Nuées* en 1988 puis *Houlette! Bâton! Schlag! Discours de cadavres (Stecken! Stab! Und Stangl! Eine Leichenrede)* et *Taux de mortalité (Todesraten)* en 1997, d'après deux monologues d'Elfi et d'Andi dans *Une Pièce de sport, Lui pas comme lui* en 1998, enfin *Jackie* en 2001 et *Le Silence- Vox Feminarum (Das Schweigen – Vox Feminarum)* en 2002. Ses textes théâtraux semblent donc avoir séduit plusieurs artistes par leur langue très rythmée. Du reste, cette facilité à piocher dans des textes théâtraux pour la radio survient du fait qu'aujourd'hui les frontières entre les genres artistiques se font de plus en plus floues. Pour le domaine radiophonique, Alexandra Faber souligne particulièrement l'absence grandissante de délimitations claires entre les programmes radios:

⁷³² *Ibid.*: „Trotzdem ist ein humorvolles und hörgerechtes Hörspiel entstanden, das durch die inhaltliche und formal-musikalische Konzeption eine eigenständige Hörqualität erreicht.“

C'est à peine s'il y a une frontière entre un « feature » et une pièce radiophonique. C'est pour cette raison qu'il n'est pas pertinent [...] de vouloir différencier clairement les genres, [...] entre pièce de théâtre et pièce radiophonique. Ce type de classification est obsolète. [...] Chaque texte est utilisable par n'importe quel média.⁷³³

Le „feature radio“, genre qui ne fait pas vraiment l'objet de caractérisation en France, est le « terme anglo-saxon désignant un type d'émission de radio documentaire dans laquelle sont introduits divers éléments tels que la dramatisation ». ⁷³⁴. Ainsi se rapproche-t-il des genres du reportage ou du compte-rendu. De manière générale dans les médias, le feature se différencie néanmoins du reportage qui se concentre sur un événement concret ou une personne réelle et le ou la suit de près avec pour but d'illustrer de grands processus. Il va du particulier au général. Une caractéristique du feature est de commencer par une scène qui dépeint un cas isolé, puis le thème est élargi et les arrière-plans et contextes sont expliqués. Puis dans la suite, on change à nouveau souvent de scènes et de faits.

Par sa structure, il se rapproche étrangement de la construction des textes théâtraux de Jelinek qui, eux aussi, se basent sur un fait d'actualité isolé, soit anecdotique (par exemple, l'attentat xénophobe contre quatre Tsiganes dans le Burgenland pour *Houlette, Bâton et Schlag*, soit classé comme fait exceptionnel (la guerre en Irak par George W. Bush pour *Bambiland* ou encore l'accident du téléphérique du Kitzsteinhorn pour *Dans les Alpes*). Comme le feature, les drames jelinekiens se servent de ces faits réels que comme point de départ et toile de fond pour ensuite expliquer de grands principes qui régissent le système dominant en prenant à l'appui d'autres faits d'actualité ou historiques. En cela, ils forment un matériau idéal pour des pièces radiophoniques qui flirtent avec le feature radio, flottant entre réalité et fiction, entre documentaire analytique et récit imaginaire. A l'inverse, le feature radio se présente comme une des mises en scène acoustiques les plus adaptées à la nouvelle dramaturgie jelinekienne.

Les pièces de théâtre transformées en pièces radiophoniques les plus proches et les plus pertinentes de ce genre sont certainement *Au Pays. Des Nuées*⁷³⁵ et *Houlette! Bâton!*

⁷³³ *Ibid.*, p.5: „Es gibt noch kaum Grenzen zwischen einem ‚Feature‘ und einem Hörspiel. Aus diesem Grund ist es nicht zweckmäßig [...] eine Abgrenzung zwischen einzelnen Gattungen [...], zwischen Theaterstück und Hörspiel anzustreben. Diese Art der Klassifizierung ist längst obsolet. [...] Jeder Text ist für jedes Medium verwendbar.“

⁷³⁴ Article sur le „feature“, *Dictionnaire de la radio*, Robert Prot, PUG / INA, Paris, 1997, p.237

⁷³⁵ *Wolken. Heim*, réalisation: Peer Raben, son et montage: Robert Mailhaus, produit par Hessischer Rundfunk, Bayerischer Rundfunk et Sender Freies Berlin en 1992, durée: 58minutes, stéréo

*Schlag !*⁷³⁶ qui axent leur texte en premier lieu sur les grandes idéologies sociétales sous-jacentes et s'affirment comme des réflexions critiques sur les discours politiques et médiatiques dominants d'aujourd'hui. Au contraire, les quatre autres pièces adaptées (*Taux de mortalité*, *Lui pas comme lui (sur, avec Robert Walser)*, *Jackie* et *Le Silence – Vox Feminarum*) ont toutes trois pour caractéristique de reprendre de manière plus aigüe la problématique de la dissolution du sujet dans l'ère postmoderne tandis que la critique des grands systèmes sociaux n'apparaît qu'en deuxième plan.

Il s'agit donc pour les deux premières pièces citées d'adapter de manière stéréophonique le texte en se servant de l'acoustique pour appuyer la critique sous-jacente. Pia Janke résume ainsi l'adaptation d'*Au Pays. Des Nuées*:

La version radiophonique de *Wolken. Heim* [sic] est un collage acoustique de texte parlé, de chant, de musique et de bruits. A travers la répartition dramaturgique du texte en plusieurs rôles parlés et chantés (chœur d'hommes folkloriques, mezzo-soprano), une polyphonie se crée qui vient être encore renforcée par un fond constitué de matières brutes (stade de football, salle à manger etc.).⁷³⁷

La version radiophonique permet donc de différencier avec plus de justesse les différentes voix que contient le texte théâtral de départ, les distinctions s'opérant d'une part grâce aux différentes catégories vocales et types de musiques interprétées, d'autre part par toute une gamme d'effets acoustiques, enfin grâce aux différentes intonations données par les voix parlées, comme le précisent les indications de réalisation de Peer Raben:

Remarques sur la diction: de brûlant-foisonnant-bouillonnant-vivant en passant par officiel-sentimental-ému à froid-esthétique-artificiel.

Remarque sur l'acoustique: de très artificiel („sound art“) à naturaliste („son original“)

*Remarque sur la musique: 1. Choeurs d'hommes folklorique, de romantique, romantique tardif à folkloriste 2. Mezzosoprano, de néobaroque, néoromantique à expérimental 3. Soupe musicale, de national-allemand à „folklorique“*⁷³⁸

⁷³⁶ *Stecken! Stab! Und Stangl! Eine Leichenrede*, réalisation: Hans Gerd Krogmann, son : Gerhard Wieser, montage: Herta Schumlitsch, produit par Österreichischer Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Bayerischer Rundfunk en 1996, durée: 67 minutes, stéréo

⁷³⁷ Pia Janke et étudiants, *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis*, p.346: « Die Hörspielfassung *Wolken. Heim* [sic] ist eine akustische Collage aus Sprechtext, Gesang, Musik und Geräuschen. Durch die dramaturgische Aufteilung des Textes auf verschiedene Sprech- und Gesangsrollen (Liedertafel, Mezzosopran) wird eine Vielstimmigkeit erzeugt, die durch die Unterlegung mit akustischem Originalmaterial (Fußballstadion, Esszimmer etc.) noch zusätzlich verstärkt wird. »

⁷³⁸ *Ibid.*: « Bemerkung zur Sprech-Diktion: von heiss-wuchernd-dampfend-lebendig über feierlich-gefühligergriffen bis kühl-ästhetisch-künstlich.

La diversité des registres vocaux et musicaux illustre ainsi acoustiquement les diverses origines des discours entendus et les différents tableaux sur lesquels ceux-ci jouent, entre attachement au folklore, artificialité de celui-ci, origines romantiques et nationalisme latent. Face à ce large panel de sons et de bruits, l'auditeur peut alors faire de nombreuses associations entre les différentes sources sonores et ainsi créer des rapprochements d'idées. Puisque se superposent, derrière le « nous » qui s'exprime, des références auditives du romantisme, du folklore et du nationalisme, l'auditeur peut ainsi percevoir que ce « nous » mythique, autrement le mythe de la nation allemande, puise son histoire dans le romantisme et ses philosophes de l'identité pour se perpétuer à travers le folklore. De plus, la superposition de musique de qualité et de « soupe musicale » d'une part, l'alternance entre artificialité et naturalisme d'autre part permettent de saisir la médiocrité que cachent les propos, que le peuple allemand est un mythe artificiel qui cherche à se transformer en nature en dissimulant son histoire derrière des simplifications grossières. Ce processus d'associations s'opère avec plus d'aisance puisqu'il n'est pas influencé par des images imposées et qu'il ne fait que nous suggérer une multitude d'images mentales. Les voix parlées ressemblent fort à celles de reporters⁷³⁹, créant ainsi l'illusion auditive du feature, illusion brisée de manière incessante par le reste des bruits et musiques, en décalage avec les voix parlées. L'effet de distanciation s'opère ici non plus par les différentes « surfaces langagières », de toute manière difficiles à délimiter d'après un bloc de texte, mais par les différentes « surfaces sonores ». Ce qui différencie donc *Au Pays. Des Nuées.* d'un feature, c'est la distance ironique présente dans la composition sonore qui vient, non pas appuyer le propos, mais au contraire faire dissonance avec celui-ci.

Houlette! Bâton! Schlag! Discours de cadavres est une pièce qui répond, par sa forme dramaturgique, encore plus précisément aux critères du feature. Partant d'un fait divers, elle met en scène une fausse émission de télévision où sont interviewées plusieurs personnes sur d'autres faits qui leur sont arrivés et qui, de l'avis du présentateur, se rapprochent des thèmes de l'émission qui se dessinent en filigrane: l'injustice, la commémoration des morts, l'incivilité dans notre société et par là la discrimination. Seulement dans le texte théâtral, à l'aide de tout un processus distanciatif d'amalgames, de grotesque, de réalisme cru et d'indications scéniques symboliques, l'auteur montre subtilement à son public comment

Bemerkung zur Akustik: von extrem künstlich („sound art“) bis naturalistisch (Originalton).

Bemerkung zur Musik: 1. Liedertafel, von romantisch, spätrromantisch bis folkloristisch. 2. Mezzosopran, von neobarock, neoromantisch bis experimentell 3. Musikmüll, von deutsch-national bis „volkstümlich“.

⁷³⁹ *Ibid.* : « Der alte Tote (es könnte eine Art Reportage aus einem Autobahnstau sein, aber auch ein Diktaphon-Tagebuch-Protokoll) »

l'animateur, alors qu'il abordait les bons thèmes, finit en réalité par défendre de fausses victimes et créer l'indifférence de son public envers les vraies victimes.

L'adaptation radiophonique de Hans Gerd Krogmann joue essentiellement sur une multitude de voix parlées et quelques extraits de musiques classiques ou connues, puisant essentiellement dans les valse viennoises et autres morceaux typiques, quelques courts passages de musique expérimentale par Jean Dubuffet ainsi qu'un petit extrait de l'organiste de variété Klaus Wunderlich. A propos des voix utilisées, Krogmann précise dans ses indications de réalisation:

*Les temps de parole des personnages peuvent se succéder à toute vitesse. Parfois au milieu de la phrase. A cela correspondent des espaces acoustiques qui varient à la même vitesse. Le texte de l'“écrivaine“ devrait être enregistré à ciel ouvert. De manière générale, le débit de paroles est rapide. Les noms n'indiquent pas d'individualité ni ne donnent la possibilité de reconnaître quelqu'un. [...] Seuls Herr Stab et Frau Margit devraient, du moins de temps à autre, être reconnaissables. Le tout doit plus donner l'impression d'être un travail grossier que d'avoir été façonné avec beaucoup d'art et de soin.*⁷⁴⁰

Enfin, ici, ce n'est non pas le fait divers relatif à l'assassinat des Tsiganes qui sert de toile de fond mais «les noms des Roms et des Tsiganes morts au camp de concentration d'Auschwitz, sont énumérés en fond et à certains endroits cette bande sonore se fait plus forte et arrive au premier plan.»⁷⁴¹

Cette pièce radiophonique diffère donc du simple feature, documentaire audio à l'acoustique illustrative, par plusieurs effets sonores de distanciation. D'abord, les voix, qui dans la pièce parodient les voix d'animateurs et de «témoins» invités sur le plateau de l'émission, se succèdent à une vitesse inhabituelle par rapport à un débit normal ce qui donne le sentiment d'avoir à faire à un zapping plutôt qu'à un documentaire. D'autre part, en ne livrant aucune indication sur l'identité des personnages, excepté pour les deux témoins phares, Herr Stab et Frau Margit, la pièce s'éloigne de la précision attendue d'un reportage argumentatif pour devenir une abstraction esthétique autour de certains thèmes qui ne retransmet pas des points de vue personnels qui viennent appuyer la démonstration du journaliste mais créer des

⁷⁴⁰ Ibid., p.348: «Die Sprechhaltungen der Figuren können blitzschnell wechseln. Manchmal mitten im Satz. Dem entsprechen die ebenso wechselnden akustischen Räume. Der Text der „Dichterin“ sollte in freier Landschaft aufgenommen werden. Das generelle Sprechtempo ist schnell. Die Namen weisen nicht auf Individualität oder Wiedererkennbarkeit hin. [...] Einzig Herr Stab und Frau Margit sollten zumindest jeweils wiedererkennbar sein. Das Ganze soll mehr grob gezimmert als kunstvoll gedrechselt wirken.»

⁷⁴¹ Ibid. : «[A]ls akustischer Hintergrund [werden] Namen von im Konzentrationslager Auschwitz getöteten Roma und Sinti aufgezählt, an manchen Stellen wird diese Tonspur lauter und tritt in den Vordergrund.»

champs acoustiques, des surfaces sonores qui correspondent à tel ou tel réseau de discours. L'indifférenciation des voix et leur succession excessivement rapide provoquent chez l'auditeur le rejet en bloc de ce qui l'entend, qui ressemble plus à une compilation sauvage et totalement artificielle de micros-trottoirs qu'à des interviews crédibles, de sorte qu'il ne puisse adhérer au sens du texte prononcé mais qu'il soit bien plutôt dans une position décalée et de distance critique. En outre, le fond sonore, parfois premier plan, composé des noms de victimes des camps de concentration, donne non seulement le ton de toute la pièce mais aussi son sens. Ainsi sa répétition et son omniprésence en font le seul élément acoustique continu qui s'oppose à la grande variation des voix et imposent également au niveau sensoriel son importance, par rapport au concert cacophonique des autres voix. Tout le reste de ce que nous entendons passe par le filtre interprétatif que forme cette énumération macabre. Enfin, en créant une œuvre qui donne l'impression d'un « travail grossier », la mise en scène joue l'amateurisme, un amateurisme déconstructeur qui permet en réalité au public de mieux percevoir les différents éléments acoustiques dont se compose le montage final et ainsi avoir accès aux sources et aux associations d'idées qui se cachent derrière les discours entendus. La différence entre feature, pièce certes parfois esthétique mais non-fictionnelle et non-artistique, et création artistique se repère donc à travers les différents effets de distanciation et l'opposition entre absence de références précises et claires pour les personnages fictifs et l'énumération des noms des vraies victimes. Il s'opère donc un décalage entre l'élément principal sous-jacent, l'Holocauste et ses avatars d'aujourd'hui, et le reste du champ acoustique rempli par des voix indéterminées dont l'inconvenance des propos est soulignée par des extraits musicaux trop légers par rapport à la trame acoustique de base. La dialectique entre vérité historique et illusion mensongère des médias s'opère ici au niveau acoustique en jouant sur l'opposition entre continuité et discontinuité, premier plan et arrière-plan.

Dans les deux pièces radiophoniques *Au Pays. Des nuées.* et *Houlette! Bâton! Schlag! Discours de cadavres*, si le thème central n'est pas d'emblée la perte de l'individualité, elles soulignent néanmoins ce phénomène à travers un travail sur la polyphonie (dans *Au Pays. Des nuées*), on peut parler d'un « nous » qui cherche son identité nationale, sa germanité) soit par la simultanéité soit par la succession rapide de voix chantées ou parlées. Cette tendance d'une réflexion autour de la « mise en son » de la dissolution du sujet se poursuit dans les pièces radiophoniques suivantes avec pour interrogation centrale le très actuel « Qui parle? ». A cette question, les textes théâtraux de Jelinek n'apportent pas de réponse et même au contraire, ils semblent vouloir la dépasser et la rendre obsolète. L'adaptation radiophonique peut-elle alors permettre une meilleure identification des voix chez Jelinek?

Les quatre dernières pièces radiophoniques s'attaquent à des pièces ou des extraits de pièces d'Andi dans *Une Pièce de sport*, les deux protagonistes reviennent respectivement sur ce qui compose leur personnalité. Andi revient sur son idole Arnie (Schwarzenegger) et offre une description, entre complaisance et critique, acerbe du culte du corps exacerbé dont il a été la malheureuse victime tandis qu'Elfi, entre fiction et biographie, tente de définir ses influences, avec en retrait l'ombre de son père, affirme tant bien que mal une autorité d'auteur bien faible et reprend par le même biais tous les clichés qui composent le mythe autour de l'auteur en général et d'Elfriede Jelinek en particulier. *Lui pas comme lui*, monologue autour de Robert Walser, retrace par touches et autour de douze mots-clés l'univers de l'auteur et individu Walser. *Jackie*, inspiré du personnage réel de Jackie Kennedy, donne la parole à son spectre qui décrit ce que représente son corps, plus que son esprit, très médiatisé, et quels modèles sa « personnalité », en réalité son style vestimentaire, a imposés. Enfin, *Le Silence* est un texte théâtral lui aussi composé d'un seul monologue : la voix d'un écrivain qui exprime, alors qu'il tente d'écrire un livre sur Robert Schumann, son angoisse de la page blanche : finalement celui-ci ne réussit qu'à dire, qu'à parler Robert Schumann et non pas livrer une biographie complète dans les règles de l'art, exprimant ainsi l'immense difficulté à décrire un individu d'une seule manière et de façon résolue. Toutes ces pièces se recentrent donc autour d'une ou deux « personnages » maximum au lieu de s'éclater dans plusieurs voix.

Cette particularité se retrouve dans toutes les adaptations radiophoniques : dans *Taux de mortalité*, le texte n'est interprété que par deux voix : Marianne Hoppe pour la vieille femme sur le monologue d'Elfi et Daniel Morgenroth pour Andi. Dans *Lui pas comme lui*, c'est l'acteur suisse Bruno Ganz qui parle tout du long. Dans *Jackie*, seule Marion Breckwoldt s'exprime, enfin dans *Le Silence– Vox Feminarum*, compilation du *Silence*, de l'essai *Le temps s'enfuit (Die Zeit flieht)*⁷⁴² ainsi que du discours à l'occasion de la remise du Prix Heinrich Heine en 2002 *L'Autriche. Un conte allemand (Österreich. Ein deutsches Märchen)*⁷⁴³, Elfriede Jelinek lit elle-même les parties correspondant à son essai tandis que le discours est lu par le concepteur artistique Ernst M. Binder. Ce n'est donc apparemment pas par la multiplicité des voix que ces adaptations radiophoniques cherchent à souligner la problématique actuelle de l'individu devenu sujet éclaté, kaléidoscope de personnalités.

⁷⁴² Elfriede Jelinek, *Die Zeit flieht, für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner*, extrait du bulletin en l'honneur du 70ème anniversaire de Leopold Marksteiner, 1999, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/flmarkst.htm>

⁷⁴³ Elfriede Jelinek, *Österreich. Ein deutsches Märchen*, discours tenu lors de la remise du Prix Heinrich Heine le 13.12.2002, Düsseldorf, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fheine.htm>

Toutes ces pièces radiophoniques mettent particulièrement la voix qui s'exprime en avant, recentrant ainsi l'attention de l'auditeur sur la diction, sur la langue elle-même et ce qu'elle dévoile derrière les mots exprimés. Ainsi c'est donc le langage qui fait l'objet principal de ses œuvres, respectant en ce sens, l'esprit des textes de Jelinek. Dans *Jackie*, dont l'adaptation radiophonique a reçu en 2003 le Prix des aveugles de guerre pour pièces radiophoniques (Hörspielpreis der Kriegsblinden), plus haute récompense artistique du genre, la voix de Marion Breckwoldt est démultipliée en échos, ses phrases se superposent et s'entrechoquent, imitant de ce fait une impression chorique qui penche plutôt du côté de la cacophonie. Ce montage de voix d'une seule et même personne dessine ainsi un portrait acoustique irrégulier et presque cubiste. Dans ce montage sonore, la musique est exclue à l'exception d'une seule chanson de Bob Dylan « Leopard-Skin Pillbox Hat », un hommage au chapeau que portait Jacqueline Kennedy dans les années 60 et qui devint très à la mode. Pour le metteur en scène Karl Bruckmaier, cette chanson placée au tout début de la pièce radiophonique sert de transition afin de différencier le texte que le public va entendre du reste des informations ou émissions qu'il vient d'entendre à la radio⁷⁴⁴. L'absence quasi-totale d'autre fond sonore que la voix même de Jackie concentre le travail acoustique sur la résonance, résonance de la voix comme du texte. Ainsi la pièce radiophonique illustre-t-elle au niveau sonore à travers ce phénomène les liens qui peuvent exister entre ce que dit la protagoniste Jackie, le discours dominant, les grands courants de notre société mais aussi notre expérience individuelle de sorte que le texte prenne dans notre tête toute son ampleur et toute sa signification. A ce propos, le metteur en scène Karl Bruckmaier ajoute:

Au début, je voulais créer un enregistrement qui soit un arrangement expérimental comme en utilisent les ésotériques pour enregistrer des voix paranormales. Cela me semblait être adéquat parce qu'ici aussi, la voix vient de l'au-delà. Quand nous avons réalisé cette construction expérimentale, il a bien fallu se rendre à l'évidence que ça ne fonctionnait pas. Alors je me suis dit qu'il fallait que je m'en tienne au texte. Partant de ce principe, je me suis concentré exclusivement sur la voix et j'ai travaillé particulièrement sur deux points. Premièrement, je savais clairement comment et avec quelle diction le texte devait être lu.

⁷⁴⁴ Karl Bruckmaier en interview avec Frank Olbert pour Deutschlandradio, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/>: „Ich habe diesen Song wie eine Ouvertüre eingesetzt. Er gibt den Radiohörern Zeit, sich nach den Nachrichten auf das Folgende einzustellen. Und dann spiegelt er den Zeithintergrund. Es geht darin um einen "Pill Box Hat". So einen Hut hat auch Jackie Kennedy gern getragen. »

Pour moi, le texte était donc découpé en petits morceaux, ainsi il avait dans mon oreille déjà une certaine sonorité.⁷⁴⁵

La première suggestion d'arrangement de type paranormal semble avoir été, aux yeux de Bruckmaier, un procédé trop ironique par rapport au texte pour véritablement fonctionner et permettre de transmettre le sens profond de celui-ci. D'autre part, il craignait que les effets d'enregistrement paranormal ne fassent pencher la pièce radiophonique du côté d'une interprétation de Jackie comme d'un spectre grotesque dont le message ne peut être que ridiculisé et point écouté. Il a paru à Bruckmaier que du texte de *Jackie* se dégageait un certain sérieux, peut-être plus marqué que dans les autres textes de Jelinek, sans doute dû à l'étrange lucidité de la défunte et néanmoins imaginaire protagoniste qui vient livrer à son auditoire le bilan de sa vie (ici d'une voix monocorde démultipliée à souhait). Une telle interprétation de ce « drame de princesse » souligne d'une part le côté « dramatique » et donc sérieux de cette pièce, mais permet également de ne pas influencer l'auditeur dans l'interprétation du texte auquel il se retrouve directement confronté, avec un seul élément de compréhension en main: il s'agit ici d'un discours qu'il faut comprendre en écho à d'autres et qui n'est non pas biographique mais emblématique d'un réseau de raisonnements (audibles à travers les résonnements) propres à notre société. La version radiophonique de *Jackie* donne donc l'exclusivité au texte⁷⁴⁶ et à son sens en proposant une diction et un montage de la voix de Marion Breckwoldt qui ne fassent pas plus que ressortir et faire entendre sous tous ses angles les phrases du texte ramifié d'origine, le but étant de faire bien comprendre le texte. Celui-ci est gardé dans son intégralité de sorte à respecter sa structure basée sur la variation

⁷⁴⁵ Karl Bruckmaier en interview avec Gisela Krone pour ard, 2003: « Am Anfang wollte ich die Aufnahme in einer Versuchsanordnung herstellen, wie sie von Esoterikern genutzt wird, um paranormale Stimmen aufzunehmen. Mir schien das passend, weil ja auch hier die Stimme aus dem Jenseits spricht. Als wir dann den Versuchsaufbau gemacht hatten, mussten wir feststellen, dass es einfach nicht funktioniert. Dann hab ich mir gesagt, nein ich muss es beim Text belassen. Darauf zurückgehend habe ich mich voll auf die Stimme konzentriert und dabei in zweierlei Ebenen sehr stark eingegriffen. Erstens war klar, wie und mit welcher Sprechhaltung die Teile gelesen werden sollen. Der Text war also für mich in kleine Einzelteile zerlegt, und in meinem Ohr hatte der schon einen gewissen Sound. »

⁷⁴⁶ <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/>: „Die Einschnitte haben darin bestanden, dass ich lernen musste, dass man einen Text von Frau Jelinek nicht bearbeiten kann und auch nicht bearbeiten muss. Das war also ein erster Einschnitt in meine Regie-Hybris, denn das, was mir beim ersten Lesen an dem Text als redundant erschien, hat sich dann als die Stärke dieses Textes herausgestellt: dieses ewige Kreisen um bestimmte Themen, das Ausschöpfen von Sprachspielen bis zur letzten Möglichkeit. Wenn man nur einen kleinen Satz irgendwo herausgenommen hätte, dann hätten die Zusammenhänge nicht mehr gestimmt. Das ist ein hochkomplexer Text, der in seiner oft gespielten Einfachheit beim Lesen gar nicht so wirkt. Als ich diesen ersten Erkenntnisschritt gemacht hatte, war mir auch klar, dass mein oberstes Anliegen sein wird, den Text so zu inszenieren, dass er verstehbarer wird. [...] Mir ging es darum, den Text so einfach und pur wie möglich umzusetzen, also ohne Effekte, nur die Stimme von Marion Breckwoldt, aufgenommen aus verschiedenen Entfernungen - und sonst gar nichts - und ein vier Minuten langes Stück von Bob Dylan - und sonst gar nichts. Die Stimme habe ich im Stereoraum angeordnet, um die innere Logik des Textes zu verstärken, aber nicht um die Stimme zu verfremden oder vom Text abzulenken.“

dans laquelle réside tout son caractère critique et réflexif. Aussi s'agit-il ici avant tout non pas d'une véritable « mise en scène » mais bien plutôt d'une très bonne lecture.

Lui pas comme lui, pièce réflexive autour de l'univers de Robert Walser, dans sa version radiophonique, met elle aussi l'accent sur la diction du texte de base. Ici, l'acteur reconnu Bruno Ganz est la seule voix humaine perceptible. «Les différents extraits du texte sont séparés les uns des autres par plusieurs secondes de bruits (bruits de forêt, gazouillis d'oiseaux). Le travail s'effectue également à l'aide d'effets stéréophoniques, le texte est divisé en passages dits soit à gauche soit à droite »⁷⁴⁷. Comme le souligne Konrad Heidkamp dans sa critique *Ich bin nicht in mir zuhause*:

Ce texte n'a pas d'action. [...] La seule chose qui se passe: quelqu'un se promène dans la nature. Il y a donc quelques oiseaux qui gazouillent, l'eau clapote avant que l'homme ne se lance: 'Un instant, ne bougez plus! Il y a votre âme qui vous observe depuis l'extérieur de votre corps.' ⁷⁴⁸

Le fond sonore remplit donc au début une fonction traditionnelle, celle d'illustrer « l'action » du récit. Puis la texture de celui-ci évolue, apparaît de plus en plus en décalage avec le monologue de l'interprète jusqu'à sonner à la fin « comme la musique prenante d'un film à suspense expérimental »⁷⁴⁹ de sorte que les paysages évoqués tendent plutôt à suggérer la disparition du « moi » dans son discours que son affirmation. Tout comme dans *Jackie*, l'auditeur se retrouve dans une confrontation auditive directe avec le protagoniste, avec une seule piste d'interprétation en main, ici véhiculée par les transitions sonores de bruits d'oiseaux. Soit la voix entendue est rentrée dans la folie, soit on assiste à une série d'interrogations encore réalistes, autour du sujet. Dans tous les cas, nous assistons ici à la lente dérive vers la folie, dérive due aux ressassements obsessionnels d'un esprit solitaire. D'autre part, les effets stéréophoniques créent l'illusion acoustique d'un dialogue intérieur, de différents aspects d'une seule personnalité qui discutent de différents points entre eux. Ainsi se profile également l'idée d'un éclatement de la pensée qui n'est pas une mais multiple, indiquant par ce biais au public que les mots entendus ne sont pas ceux d'un

⁷⁴⁷ Pia Janke et étudiants, *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis*, p.350: „Die einzelnen Textabschnitte werden durch mehrere Sekunden Geräusche (Waldgeräusche, Vogelgezwitscher) voneinander getrennt. Es wird auch mit Stereo-Effekten gearbeitet, der Text wird von links- und rechtsgesprochene Passagen aufgeteilt.“

⁷⁴⁸ Konrad Heidkamp, *Ich bin in mir nicht zuhause*, *Die Zeit*, 26/2002: „Dieser Text hat keine Handlung. Da wird keiner verlassen, bringt keine keinen um, da macht sich niemand auf die Reise oder wird älter, das Höchste, was passiert: Es geht einer in der Natur spazieren. Also zwitschern ein paar Vögel, plätschert Wasser, bevor der Mann ansetzt: "Moment, bleiben Sie stehen! Ihnen schaut da die Seele aus dem Körper heraus." »

⁷⁴⁹ Critique de Stefan Schmitzer, 8 mai 2002, <http://www.literaturhaus.at/buch/hoerbuch/rez/jelinekwalser/>: „bis es am Schluss klingt wie die Spannungsmusik eines experimentellen Suspense-Films“

personnage entier, d'un double fictif de Robert Walser, mais un ensemble de pensées hétéroclites qui gravitent autour de mêmes thèmes. La voix, distante et froide, ainsi dédoublée, subit un effet distanciatif qui amène l'auditeur à prendre une pause critique par rapport au texte entendu. Une fois de plus, c'est le texte qui reste au cœur de la mise en scène d'Ulrich Gerhardt, texte qui au lieu de répondre à la question « qui parle ? » dissout le problème en composant une pièce qui illustre les méandres divers et variés de la pensée ainsi que l'éclatement jusqu'à perte de vue du sujet, égaré et dissout volontairement dans les détails.

Monté à partir du texte théâtral *Le Silence*, un essai et un discours d'Elfriede Jelinek, *Le Silence– Vox Feminarum*⁷⁵⁰ se concentre également sur le travail sonore à partir de voix. Celles-ci se composent de « la bande sonore sur laquelle Jelinek lit son essai *Le temps s'enfuit* qui fut enregistré pour la production théâtrale 'Das Schweigen. Einer dieser vergeblichen Versuche ' (2003) [...]. La voix du *Silence* [est] [...] produite à l'aide de programmes de synthèse vocale. Les extraits du discours de Jelinek *L'Autriche. Un conte allemand* sont lus par Ernst M. Binder.»⁷⁵¹ A cela s'ajoutent de la « musique électronique et des bruitages de Josef Klammer; les citations musicales proviennent de *Träumereien*, *Kinderszenen* Opus 1 de Robert Schumann, arrangées par Josef Klammer.»⁷⁵²

Le titre en lui-même (*Le Silence– Voix féminine*) semble relié encore une fois à la problématique de l'impossibilité de trouver une langue qui soit propre à la femme. Le danger est donc que cette adaptation se réduise à la question de l'identité féminine. La pièce radiophonique dépasse en réalité le simple propos « féministe » dont il n'est d'ailleurs jamais directement question dans les textes cités. En effet, les concepteurs auront sans doute estimé qu'un tel titre résumerait les recherches stylistiques de Jelinek, c'est-à-dire cette vaine quête d'une langue qui soit autre que celle imposée insidieusement par le système dominant.

Si l'identité reste au centre de cette adaptation, le texte perd en revanche sa suprématie. Premièrement, celui-ci n'est pas un mais plusieurs, les supports étant variés, de la pièce de théâtre au discours. D'autre part, les arrangements acoustiques font plus que simplement donner le contexte ou une petite piste d'interprétation. La pièce radiophonique démarre avec la bande sonore d'Elfriede Jelinek, lisant son essai *Le temps s'enfuit*, rétrospective

⁷⁵⁰ La pièce radiophonique est entièrement téléchargeable sur http://www.kunstradio.at/2003B/12_10_03.html

⁷⁵¹ Pia Janke et étudiants, *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis*, p.353: « das Band, auf dem Jelinek ihren Essay *Die Zeit flieht* liest und das für die Theaterproduktion von „Das Schweigen. Einer dieser vergeblichen Versuche“ (2003) aufgenommen wurde, verwendet. Die Stimme von *Das Schweigen* [...] wurde[...] unter Verwendung von Sprachsyntheseprogrammen generiert. Die Ausschnitte aus Jelineks Rede *Österreich. Ein deutsches Märchen* werden von Ernst M. Binder gelesen.“

⁷⁵² *Ibid.*: „EDV-Musik und Bräutige von Josef Klammer; die musikalischen Zitate stammen aus *Träumerei*, *Kinderszenen* Op.15 von Robert Schumann, bearbeitet von Josef Klammer.“

autobiographique sur ses années d'étude de l'orgue et réflexion autour de la musique. Dans ce texte, elle insiste sur le sentiment de déréalisation qu'éprouvent autant l'auditeur que le musicien. Le texte en lui-même propose donc une réflexion sur l'identité et la perception. La lecture est d'abord accompagnée de petits sons de électroniques aigus pour ensuite faire place à un effet d'écho qui va en s'amplifiant de sorte que l'auditeur a l'impression d'écouter Elfriede Jelinek comme un pasteur qui prononcerait un sermon du haut de sa chaire. Les sons minimalistes interviennent dans le discours comme d'étranges intrus qui perturbent notre attention tandis que la résonance de sa voix lui confère par la suite tout autant un sérieux accru qu'un ton si docte qu'il en devient ridicule. Aussi sa parole oscille-t-elle toujours entre crédibilité et profondeur d'une part et litanie pompeuse d'autre part. Puis, la voix d'Ernst M. Binder prononce le discours *L'Autriche. Un conte allemand*. En arrière-plan, un brouhaha de voix synthétisées est diffusé en continu de sorte que la concentration soit rendue difficile. Là aussi, la réalisation rend au niveau acoustique l'alternative interprétative entre l'adhésion totale au discours prononcé et la distance critique. La troisième partie, séparée par une succession d'onomatopées produites par des voix synthétiques, correspond à *Le Silence*. Le texte est prononcé par une voix de jeune femme artificielle issue d'un programme informatique, avec les discontinuités que cela implique. En arrière-fond sonore, des voix, des bruits, des sortes de cris de fantômes sont diffusés en écho. La voix sonne tantôt seule ou avec les bruits puis se superpose à elle-même en jouant sur la stéréophonie. Le tout donne un effet extrêmement artificiel qui empêche toute interprétation biographique du texte entendu. Aussi se traduit acoustiquement la disparition du sujet, de l'homme ou de la femme, remplacé par une machine articulant des mots qui lui sont étrangers. La froideur de cette composition électronique transmet un sentiment d'angoisse et de suspiscion grandissant qui témoigne de l'échec de l'individu féminin (tout autant que masculin). La prononciation hachée de la voix informatique souligne la dimension construite, l'importance du montage dans la langue de Jelinek qui traduit chez elle l'impossibilité d'être un individu unique, complètement original, individu qui n'est qu'un mythe, et la déconstruction acoustique de ce mythe. La pièce radiophonique reprend ensuite à nouveau les extraits lus par Ernst M. Binder pour finalement se terminer, après une petite mélodie de gouttes électroniques qui passe ensuite en arrière-plan sur la fin du *Temps s'enfuit*⁷⁵³. La pièce forme ainsi une boucle qui se

⁷⁵³ *Die Zeit flieht für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner*, <http://www.a-e-mgmbh.com/wessely/flmarkst.htm>: „Musik macht einen fremd, obwohl ja alle dauernd Musik hören, der eine dies, der andre das, man kann sich ja kaum vor ihr retten, sie ertönt einfach überall, manchmal fast nur noch als Wummern von Bässen, und trotzdem: wenn man sie selbst erzeugt, die Musik, wird man dabei, auch für sich, gleichzeitig etwas Fremdes, nicht so fremd, wie die Komponisten es gewesen sind, aber doch, denn ihren Rufen

finir sur le constat de la perte de l'identité, ici à travers la musique comme l'illustre la petite mélodie minimaliste électronique qui n'apparaît plus comme un succédané inhumain d'émotion musicale. Le texte théâtral *Le Silence* fait donc ici l'objet de toute une mise en scène basée sur le montage, le mixage et le découpage avec pour but de mettre en relief non le texte lui-même mais bien plutôt sa texture et ce qu'il dégage de manière générale: une artificialité travaillée avec pour but la démystification de l'individu et de la sempiternelle quête d'identité.

Collage effectué à partir de monologues extraits d'*Une Pièce de sport, Taux de mortalité* offre une autre réflexion autour de la vraie fausse question «qui parle» et de la quête d'identité. L'assemblage des ces textes ainsi que les arrangements acoustiques sont effectuées par Olga Neuwirth, compositrice autrichienne. Enfant terrible de la scène musicale viennoise, cette dernière a travaillé en très étroite collaboration avec Elfriede Jelinek sur plusieurs autres projets artistiques: notamment sur *Bärlamms Fest*⁷⁵⁴, « théâtre musical » comme le suggère le sous-titre ou encore opéra contemporain dont Jelinek écrit le livret, ou plus récemment *Lost Highway*⁷⁵⁵, également sous-titré « théâtre musical ». La musicienne a composé également de nombreuses « musiques de théâtre » basées sur les pièces de Jelinek⁷⁵⁶.

Le titre de la pièce radiophonique *Taux de mortalité (Todesraten)* fait écho au projet d'Ingeborg Bachmann d'écrire une tétralogie intitulée *Todesarten (Genres de mort)* dont son roman *Malina*, publié en 1971, fut le premier tome. Œuvre interrompue par la mort soudaine de l'écrivain en 1973, elle avait pour projet de créer une rénovation féminine de la langue. Dans *Malina*, le narrateur du roman fait une coquille et écrit le mot « Todesraten ». Cette référence à Bachmann rappelle la problématique centrale de cette pièce radiophonique, à savoir la recherche impossible et inachevable d'une langue qui puisse définir l'identité du locuteur.

folgt man schließlich, und wohin sie einen locken, das sollte man wissen, wenn man ordentlich geübt hat (o je!), aber wenn wir dort angelangt sind, dann bricht eben auf einmal dieser Boden unter uns ganz weg, wir sind selber ganz weg, und wir wissen, daß wir nicht mehr gemütlich unter uns sind, sondern daß das, was unter uns ist, sich bewegt - wie die Zeit. Keine Rettung.“

⁷⁵⁴ Olga Neuwirth, *Bärlamms Fest. Musiktheater in 13 Bildern* d'après la pièce de théâtre de Leonora Carrington « Baah-Lamb's Holiday » (1997-99). Livret: Elfriede Jelinek d'après la traduction allemande de Heribert Becker, UA Wien 1999, environ 90 minutes

⁷⁵⁵ Olga Neuwirth, *Lost Highway*, livret: Elfriede Jelinek, d'après le scénario du film de David Lynch et Barry Gifford, Klangforum Wien, Kairos, 2007, 93 minutes 5 secondes

⁷⁵⁶ A partir de *Maladie ou femmes modernes*, *Une Pièce de sport*, *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*, *Totenauberg* et *Ce qui se passa quand Nora quitta son mari*

Dans sa critique, Antonella Cerullo, revient sur le collage des deux voix, celles de la vieille femme et du jeune sportif tous deux décédés et détaille la mise en scène acoustique d'Olga Neuwirth:

Olga Neuwirth fait ressortir les passages vocaux de la vieille dame à l'aide d'une musique électronique. La voix récitative de Marianne Hoppe, qui tantôt murmure, tantôt bruisse, a la fonction d'un instrument à l'intérieur de la musique à travers laquelle la dramaturgie grotesque de la narration est mise une fois de plus en relief. Le son hybride et rauque de la musique pénètre l'auditeur, accompagnée d'une logorrhée ininterrompue. [...] La voix fascinante de Marianne Hoppe, qui à la fois module et se fait perçante (l'actrice a autour de 85 ans lors de l'enregistrement), donne la tonalité fondamentale de la pièce, sa narration laconique alterne avec le monologue bavard et plaintif du défunt Andi, joué par Daniel Morgenroth. Ce contraste est particulièrement saisissant quand la compositrice fait réciter les deux voix en même temps, de sorte que la voix de la veuve devient comme une musique perçante d'accompagnement qui impose ainsi son récit. Un contraste formel qui illustre les actions divergentes des deux personnages: meurtres de corps étrangers comme pratique d'un sport (vieille femme), meurtre de son propre corps par la pratique du sport (Andi). [...] La compositrice mélange également, à l'éloge de son idole, la plainte sur son sort et le regret de ne pas avoir atteint le but de sa vie - „Moi, moi, j'ai été mesuré à l'auge d'autres êtres, mais moi je connaissais intimement ma norme! Elle s'appelait Arnie et j'aurais presque pu l'atteindre!“ - des citations ironiques de musique folklorique. Le réseau musicalement dense qu'Olga Neuwirth tisse autour du lamento d'Andi et l'action empoisonnée de la veuve, tire sa force de la langue dont elle instrumentalise, au meilleur sens du terme, la musicalité.⁷⁵⁷

Taux de mortalité, composé en 1997, joue donc clairement non plus uniquement sur le sens et la structure du texte mais sur les possibilités acoustiques et surtout musicales qu'offrent les

⁷⁵⁷ Antonella Cerrulo, 30 mars 2003, http://www.literaturhaus.at/buch/hoerbuch/rez/jelinek_todesraten/: „Die Sprechpassagen der alten Frau untermalt Olga Neuwirth mit elektronischer Musik. Die tiefe, mal flüsternd, mal säuselnd rezitierende Stimme von Marianne Hoppe fungiert als Instrument innerhalb der Musik, durch die die groteske Dramatik der Erzählung zusätzlich hervorgehoben wird. Ihr hybrider, rauer Klang penetriert den Zuhörer mit einem ununterbrochenen Wortfluss. [...] Marianne Hoppes faszinierend modulierende, eindringliche Stimme - die Schauspielerin ist zum Zeitpunkt der Aufnahme rund 85 Jahre alt - bestimmt im Stück den Grundton, ihre lakonische Erzählung wechselt sich mit dem redseligen, klagenden Monolog des toten Andi, gesprochen von Daniel Morgenroth, ab. Dieser Kontrast ist besonders auffällig, wenn die Komponistin an manchen Stellen die beiden Stimmen gleichzeitig rezitieren lässt, wobei die Stimme der Witwe zu einer begleitenden, durchdringenden Musik wird, die ihre Erzählung durchsetzt. Ein formeller Kontrast, der das divergente Handeln der beiden Figuren wiedergibt: Mord an fremden Körpern als Sport ausüben (alte Frau), Mord am eigenen Körper durch Sport ausüben (Andi). [...] In das Loben des Idols, das Klagen über sein Schicksal und das Bereuen, sein Ziel im Leben nicht erreicht zu haben - "Ich ich ich wurde an anderen gemessen, doch ich ich kannte mein Maß persönlich! Es hieß Arnie, und fast hätte ich es erreicht!" - mischt die Komponistin auch zynisch verfremdete Volksmusikzitate.“ Das musikalisch dichte Gewebe, das Olga Neuwirth in und um Andis Lamento und das giftige Wirken der Witwe spinnt, gewinnt ihre Kraft aus der Sprache, deren Musikalität sie im besten Sinn instrumentalisiert. “

textes théâtraux à la base de cette pièce radiophonique. La polyphonie et la multiplicité des discours sont mises en avant par l'utilisation de deux voix très différentes, entre la voix juvénile d'Andi et celle âgée de la vieille femme. A l'inverse des pièces radiophoniques *Jackie* et *Lui pas comme lui*, les voix qui forment une logorrhée continue servent en réalité d'arrière-plans musicaux. Ils sont la base de la composition sonore entendue sur laquelle se rajoute un ensemble de variations de musiques électroniques, bruits et autres citations de musique folklorique. Ce qu'Olga Neuwirth met particulièrement en relief correspond aux timbres des voix des deux interprètes Marianne Hoppe et Daniel Morgenroth qui prennent ici le rôle d'instruments. L'« instrumentalisation » de leurs voix donnent du même coup un autre relief aux paroles prononcées : entre radotage des deux côtés, jérémiades d'Andi d'une part, froide cruauté de la vieille dame d'autre part, les dires de l'un et de l'autre sont minimisés et perdent en crédibilité, passant du statut de discours à celui de musique d'accompagnement. Cette transformation fait ainsi subtilement écho à un autre processus d'instrumentalisation des discours, celui-ci au sens figuré, dont la dénonciation forme le principal objet des textes de théâtre de Jelinek. Tout comme les voix, la musique est, elle aussi, utilisée comme un procédé ironique qui, accompagnant les paroles des personnages, vient apporter un véritable éclairage sur les réseaux d'idées qui se cachent derrière celles-ci. Ainsi Andi, victime d'un culte du corps poussé à l'extrême, devient-il une figure du nationalisme autrichien aux relents fascisants sous l'effet de la musique folklorique. La pièce radiophonique n'aide donc pas à la construction de personnages cohérents mais vient au contraire les démasquer comme « surfaces langagières ». La superposition de leurs voix annule ainsi leur pouvoir de persuasion et donne à ces voix le statut qu'attribue Elfriede Jelinek à ses acteurs: de simples haut-parleurs qui n'incarnent pas un personnage vraisemblable mais prononcent le texte en faisant ressortir sa dimension mythique, au sens barthien du terme.

Dans *Taux de mortalité*, c'est la proclamation de la fin de l'individu et de l'être humain face au langage puisque ici la seule source humaine, les voix, devient musique. L'individu n'est plus qu'un lointain écho diffus dans le texte, inanimé et construction mythique de systèmes de pensées, mortifères et dangereux.

Le choix de ces pièces radiophoniques issues du théâtre de Jelinek se situe donc entre deux grandes alternatives: il s'agit soit d'adapter une pièce qui brouille les pistes entre discours médiatiques, critiques d'actualité et récits fictionnels, soit de prendre des pièces sur lesquelles un travail autour de la question « qui parle? » puisse s'effectuer. Dans le premier cas, la problématique principale correspond à l'effacement des limites entre fiction et réalité,

dû à des médias qui fonctionnent selon un double mouvement du tout spectaculaire et du tout banal. Un tel décryptage s'effectue au niveau acoustique à travers les dissonances et les discontinuités entre premier plan et arrière-plan, thème principal et thèmes secondaires. Dans le deuxième cas, il s'agit de reprendre les réflexions présentes, dans les textes jelinekiens, autour de l'éclatement et de la disparition possible du sujet. Pour ce faire, deux tendances se révèlent dans l'appréhension acoustique de ces textes théâtraux, avec un point central: le travail de la voix, comme signe minimal de l'être humain. Pour certains, la voix seule est utilisée afin de servir de simple haut-parleur au texte et de laisser pleinement parler celui-ci de lui-même. Pour d'autres, le travail sur la voix est plus développé et passe par des transformations techniques et des accompagnements musicaux et électroniques afin de rendre perceptible au niveau sonore la dissolution et l'effacement de la dimension humaine dans les voix et la dimension personnelle dans les mots prononcés, le point culminant étant représenté par les voix électroniques qui illustrent l'artificialité totale de l'« individu » d'aujourd'hui. Prenant le pas sur le sens du texte, c'est finalement la musicalité de celui-ci qui est la plus utilisée dans les pièces radiophoniques, qu'ils s'agisse du rythme des phrases, des variations presque mélodiques du texte ou simplement le flot continu de paroles qui oscille entre litanie et fond musical. Arbitrer pour savoir si le texte mérite d'être adapté dans le plus grand respect, avec peu voire pas de coupures et une simple mise en relief de son contenu ou s'il ne doit être qu'un élément de la pièce radiophonique, qu'un instrument parmi d'autres, relève ensuite d'une autre querelle entre Anciens et Modernes.

3.1.2. Musicalité, musique et mise en scène

La musicalité des textes est au cœur de la théâtralité des drames jelinekiens. Quoique Elfriede Jelinek se considère aussi comme une prosatrice, sa carrière a d'abord commencé avec la musique puisqu'elle suivit d'abord des études de composition musicale et de piano au Conservatoire de Vienne de 1960 à 1964. C'est dans ce cadre universitaire qu'elle composa ses toutes premières œuvres, deux arias dodécaphoniques *Klage* (1964) et *meine liebe* (1966), à partir de deux de ses poèmes ainsi qu'une ballade également dodécaphonique d'après la reprise d'une ballade François Villon par Paul Zech *Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot* (1966). L'auteur vient donc du milieu musical quoique, dès le tout début de sa carrière, la musique se mêle chez Jelinek à la composition littéraire. L'entrelacement de ces deux domaines est donc une grande constante dans son oeuvre. Dans son essai *Musique et*

écriture (Musik und Dichtung), Ingeborg Bachmann, dont Elfriede Jelinek s'est inspirée à plusieurs reprises, souligne l'affinité spirituelle entre musique et écriture:

*La musique et l'écriture ont en effet une démarche de l'esprit. Elles ont du rythme au sens fondamental du terme. C'est ainsi qu'elles sont en mesure de se reconnaître. C'est pourquoi il faut y voir une piste.*⁷⁵⁸

Le rythme, élément premier dans la musique comme dans le travail linguistique d'Elfriede Jelinek également offre donc la possibilité d'un cheminement de la pensée, une sorte de structure qui aide le compositeur comme le public à réfléchir sur les différentes problématiques, structurelles comme thématiques, abordées. Elfriede Jelinek souligne elle-même à plusieurs reprises:

Et mes pièces sont volontairement disposées comme des partitions à partir desquelles le metteur en scène peut puiser ce qu'il veut. De toute manière, elles seraient beaucoup trop longues pour la scène. Il s'agit au fond d'un tissu contrapuntique de paroles que j'essaie de créer.⁷⁵⁹

En envisageant ses textes de théâtre comme des partitions, elle souligne certes la musicalité de ceux-ci mais suggère également que ceux-ci ne sauraient se suffire à eux-mêmes et ont besoin d'être joués pour prendre toute leur ampleur.

Le sampling ou collage musical

Si les harmonies, variations, contrepoints, sont déjà visibles (ou plutôt lisibles) à partir de ces « partitions », sans interprétation, elles ne restent qu'une promesse. Filant la métaphore musicale, Elfriede Jelinek rajoute:

⁷⁵⁸ Karl Ivan Solibakke, *Musikdiskurse in ausgewählten Theatertexten Elfriede Jelineks* in *Elfriede Jelinek*, revue *Austriaca* n°59, Décembre 2004, p.190: *Musik und Dichtung haben nämlich eine Gangart des Geistes. Sie haben Rhythmus, in dem ersten gestaltgebenden Sinn. Darum vermögen sie einander zu erkennen. Darum ist da eine Spur.*

⁷⁵⁹ *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*, interview d'Elfriede Jelinek par Stefanie Carp, *Theater der Zeit*, mai/juin 1996, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>: *Und meine Stücke sind ja auch bewusst als Partituren angelegt, aus denen sich der Regisseur herausnehmen kann, was er will. Sie wären für die Bühne an sich auch viel zu lang. Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.*“

C'est déjà en quelque sorte un sample à partir duquel c'est au metteur en scène de choisir.⁷⁶⁰

Le sample, échantillon musical, a souvent pour but d'être réutilisé dans une autre composition. La mise en scène est donc ici comparée à du « sampling », devenu une des grandes techniques de la musique électronique. Celui-ci consiste à créer, à l'aide de programmes informatiques ou d'un équipement électronique, un collage musical ou acoustique à partir de différents sons, bruits et autres morceaux de musique déjà existants et à superposer éventuellement des créations originales. En clair, le sampling est le pendant musical du collage littéraire de citations qui constitue le point central de l'écriture théâtrale de Jelinek. Celle-ci souhaite donc que ses textes servent de citations « musicales » ou du moins acoustiques aux mises en scène contemporaines qui devront se référer au texte de départ sans pour autant se réduire à lui seul. En cela, elle encourage à démultiplier son processus de fabrication en faisant notamment usage des techniques sonores. C'est aussi le choix majoritairement pris par les différents artistes ayant collaboré à l'élaboration des pièces radiophoniques analysées ci-dessus. Les voix du texte subissent dans l'ensemble un découpage puis un montage ainsi qu'un assemblage avec d'autres éléments acoustiques. Le but est donc de créer un objet artistique composite dont l'artificialité et la construction soient les pierres d'angle afin de d'illustrer, par un effet de miroir, la dimension démythifiante des pièces de Jelinek.

Maintenant, si la lecture à haute voix suffit bien souvent à mettre en avant la musicalité structurelle des textes, comme les créateurs artistiques ainsi qu'Elfriede Jelinek elle-même le soulignent, la musique peut également jouer un rôle important à l'intérieur d'une mise en scène théâtrale. Il s'agit ici de ne plus seulement aborder les pièces radiophoniques mais d'analyser l'utilisation de la musique dans la conception idéale de Jelinek et dans les réalisations des metteurs en scènes et artistes.

Dans les pièces antérieures à *Au Pays. Des Nuées*, Elfriede Jelinek utilisait volontiers la musique dans ses indications scéniques, notamment des extraits de musique folklorique, de marche militaire ou des valse viennoises pour souligner le fascisme et le nationalisme latents des propos tenus par les différents personnages. Avec la réduction drastique des didascalies à partir de 1988, l'auteur ne donne pratiquement plus d'indications par rapport au médium musical. La seule pièce qui bénéficie encore de quelques détails est *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes*, drame satyrique qui respecte encore la première dramaturgie

⁷⁶⁰ Wolfgang, Reiter, *Elfriede Jelinek. „Ästhetische Innovationen haben sich am Theater etabliert“* in *Wiener Theatergespräche*, Falter Verlag, Wien, 1993, p.16: [...] Das ist schon eine Art Sample, aus dem der Regisseur selbst auswählen kann.“

jelinekienne. Les quelques effets musicaux servent en réalité à créer une ambiance, un arrière-plan hyperréaliste:

Un petit spectacle à l'américaine se déroule sans aucun bruit. De la télévision bon marché, le tout visible qu'à travers des portes vitrées. [...] Un chanteur chante de manière inaudible dans les micros, etc.⁷⁶¹

Et même cet extrait ne fait que suggérer la musique en en conjurant les signes extérieurs mais sans la laisser entendre. Ailleurs, elle sert d'arrière-plan:

A la table d'à côté, deux couples tout réjouis sont assis, déjà presque déshabillés. Ils rient, on n'entend peut-être que quelques bribes de ce qu'ils disent car se fait également entendre une musique flatteuse de supermarché.⁷⁶²

Ici, la musique se mêle à la conversation inaudible et inintéressante des voisins de table, reproduisant de manière hyperréaliste une scène dans une aire d'autoroute. Enfin, l'auteur signale également qu'on entend:

Voix du serveur qui émane du haut-parleur, accompagnée d'une discrète musique de supermarché.⁷⁶³

Là encore, la musique dont seule la catégorie est précisée sert, comme dans les premières pièces, à dévoiler la véritable nature des propos entendus. Le spectateur peut ainsi assimiler la voix qu'il entend à un vendeur chargé de faire de la publicité pour différents produits en promotion, et in extenso de la propagande pour un système qui nous pousse à consommer un certain mode de vie. La musique garde donc dans *Aire de repos* sa première fonction dans les drames jelinekiens: celle non pas d'illustrer, dans le sens de renforcer ce que disent les personnages mais au contraire de créer un décalage, une distance critique (ici de prendre conscience d'un monde postmoderne proche du drugstore de Baudrillard) qui nous permette de ne pas prendre ce que nous entendons pour argent comptant. Tout autant que les mots, la musique a, de son point de vue, un fort pouvoir de persuasion et est à même de phagocytter nos pensées et notre identité propre:

⁷⁶¹ *Raststätte oder sie machens alle*, p.83: „Eine kleine Show läuft völlig lautlos ab. Billiges Fernsehen, alles nur durch die Glastüren zu sehen. [...] Ein Sänger singt unhörbar in ein Mikro, etc.“

⁷⁶² *Ibid.*, p.89: „Am Nebentisch setzt sich ein erheitertes Viererpaar, das schon fast ausgezogen ist. Sie lachen, man hört vielleicht nur Fetzen aus dem, was sie sagen, denn es ertönt schmerichelnde Kaufhaus-Musik.“

⁷⁶³ *Ibid.*, p.104: „Stimme des Kellners aus dem Lautsprecher, untermalt von leiser Kaufhausmusik.“

La musique nous rend étrangers à nous-mêmes même si tout le monde écoute sans arrêt de la musique, l'un ceci, l'autre cela, c'est à peine si l'on peut lui échapper, elle résonne de partout, parfois plus que dans le son sourd des basses, et pourtant: [...] on finit par suivre ses appels et il est bon de savoir que là où elle nous attire, [...] d'un coup le sol se défait sous nos pieds et nous-mêmes nous nous désagrégeons [...]. Point de salut.⁷⁶⁴

Aussi peu fascinante qu'elle puisse être, la musique se rapproche toujours sensiblement du chant des sirènes, à même en toutes circonstances de nous pousser, contre notre gré, à notre perte et de nous rallier à ses arguments. L'auteur se méfiant particulièrement de ces musiques « officielles », commerciales ou populaires, n'a ensuite plus eu recours qu'à des effets acoustiques en guise de musique afin de limiter l'effet du chant des sirènes. Déjà dans *Aire de repos*, se fait entendre à plusieurs reprises un « bourdonnement d'abeilles »⁷⁶⁵ qui n'est pas sans rappeler de manière satyrique cette fois-ci les « mouches » de Sartre qui nous bourdonnent l'imminence de destins funestes.

Dans toutes les autres pièces, aucune allusion à l'utilisation d'une musique n'est inscrite dans les textes. En revanche, d'autres éléments acoustiques sont associés à de la musique. Ainsi, dans *L'Oeuvre*, marquée par un certain retour aux didascalies, quoique celles-ci témoignent surtout d'un processus d'autodérision, dans l'indication scénique précédant l'arrivée sur scène des mères plaintives, Elfriede Jelinek suggère la possibilité d'utiliser l'écoulement continu de l'eau comme une musique:

L'eau continue sans cesse de tomber, elle constitue le courant, le courant fait la musique, au cas où vous auriez une bonne chaîne hi-fi.⁷⁶⁶

L'élément naturel, évoquant tout autant la construction du barrage de Kaprun que la „logorrhée“ du texte ou encore l'écoulement du temps qui passe, sert donc ici d'arrière-plan sonore qui vient sans cesse rappeler au spectateur ces problématiques et offrir un champ interprétatif aux paroles prononcées.

Chez Jelinek, langage, musique et sons servent la même cause. La musique elle aussi peut servir, dans les différents montages médiatiques, à livrer un discours interprétatif et

⁷⁶⁴ Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: « Musik macht einen fremd, obwohl ja alle dauernd Musik hören, der eine dies, der andre das, man kann sich ja kaum vor ihr retten, sie ertönt einfach überall, manchmal fast nur noch als Wummern von Bässen, und trotzdem: [...] ihren Rufen folgt man schließlich, und wohin sie einen locken, das sollte man wissen, [...] dann bricht eben auf einmal dieser Boden unter uns ganz weg, wir sind selber ganz weg [...]. Keine Rettung. »

⁷⁶⁵ *Raststätte oder sie machens alle*, p.79, 80: « *Bienengesumm* », p.81: „*Summen*“

⁷⁶⁶ *Das Werk*, p.239: « Das Wasser fällt weiter runter und noch weiter, es macht den Strom, der Strom macht die Musik, falls Sie eine gute Stereoanlage haben [...] »

démythifiant sur des images *a priori* neutres. Dans *L'Oeuvre*, l'eau remplit la même fonction symbolique. Ainsi, comme pour le langage, s'agit-il de recomposer de manière artificielle les signes extérieurs de la musique pour nous amener à réfléchir sur l'incidence qu'elle peut habituellement avoir sur notre interprétation des événements montrés.

La similarité entre langage, sons et musique se manifeste donc également au niveau de l'impact sur l'auditoire.

Mais si la musique est comme le langage, pour Elfriede Jelinek, l'inverse est également vrai.

Musicalité des pièces

L'Académie Suédoise attribuait à Jelinek le Prix Nobel de Littérature 2004 «*pour le flot musical de voix et contre-voix dans ses romans et ses drames*»⁷⁶⁷. Ce sont en effet par les différentes voix que s'exprime la musique du texte. Dans *L'Oeuvre*, l'auteur précise, par exemple, à propos de l'un de ses „personnages“: «Un flocon de neige (... voix claire de soprano). »⁷⁶⁸

Toutes les voix présentes dans les pièces postérieures à *Au Pays. Des Nuées* correspondent en réalité à des figures de chœur (le flocon de neige appartient en effet à « l'armée des flocons de neige »⁷⁶⁹), certes qui ne sont pas sans rappeler le rôle du chœur dans le théâtre antique mais qui peuvent également être envisagées, si l'on respecte la première définition, comme un ensemble musical polyphonique.

Chacune des voix est elle-même polyphonique avec, pour pièce maîtresse de leur musicalité, le contrepoint. Celui-ci se définit comme « l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées »⁷⁷⁰. Il est d'ailleurs considéré comme le fondement de la polyphonie. Opposé traditionnellement à « l'harmonie », on le retrouve à la base d'une forme simple qu'est le canon et de manière plus achevée dans la fugue. D'autre part, le contrepoint n'implique nullement l'identité ou la parenté des thèmes dont les mélodies se superposent. Il suffit que soient respectées des règles concernant les consonances et les dissonances, la modulation, les fausses relations (effet un peu dur entre deux sons appartenant à deux accords successifs, mais à deux voix différentes). Ces principes de

⁷⁶⁷ <http://www.nobelpris.org/francais/Literatur/jelinek.htm>

⁷⁶⁸ *Das Werk*, p.90: « Eine Schneeflocke (... helle Sopranstimme) »

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p.189: «*Das Heer der Schneeflocken erscheint ebenfalls* ».

⁷⁷⁰ Article sur le « contrepoint » de l'*Encyclopedia Universalis*, tome 6, Paris, 2002, p.397

composition, bien connus de l'auteur, se retrouvent de manière plus ou moins calculée dans les textes théâtraux de Jelinek. En effet, chaque « surface langagière » correspond à plusieurs voix différentes, plusieurs types de discours. Le texte avance grâce à la forme de la variation, c'est-à-dire la déclinaison de thèmes sous ses différents aspects. A travers celle-ci et à l'aide des associations d'idées et notamment de l'amalgame (qui s'approche linguistiquement de la fausse relation), l'auteur cherche à créer des consonances entre les différentes voix qui s'expriment ainsi que des dissonances, c'est-à-dire à mettre en relief le côté construit et artificiel des paroles entendues et leur logique qui frôle bien souvent l'absurde. La modulation, alors que l'auteur est issue de la musique dodécaphonique, fait également partie des procédés phares de son écriture. En effet, ces textes théâtraux, qu'ils soient subdivisés en plusieurs blocs de textes ou qu'ils ne se constituent que d'un seul faux monologue, changent de mode (au sens musical tout autant que sociétal) et de tonalité à tout bout de champ, créant des ruptures dans les lignes musicales du texte à même de choquer et d'interpeller auditivement le spectateur. Si certains passages jouent sur la répétition en décalage des mêmes phrases, s'approchant ainsi structurellement du canon, le drame jelinekien en lui-même est plus à mettre en parallèle avec la structure de la fugue.

Premier point commun, la fugue se base sur le principe d'imitation. L'écriture théâtrale de Jelinek s'appuie, elle aussi, sur le mimétisme de formes préexistantes, qu'elle emprunte des citations indirectes ou qu'elle reproduise à l'identique les différents procédés à la base des « spectacles » médiatiques. Le côté extrêmement technique, à la limite de l'artificialité, se ressent également dans les pièces de Jelinek, issues d'un montage rigoureux d'un certain nombre de citations et extraits de culture populaire. La fugue diffuse en outre une impression de fuite continue, d'une voix à l'autre, effet que l'on retrouve dans la logorrhée incessante des « personnages » jelinekiens. Cette fuite semble ne jamais vouloir s'arrêter et n'avoir, par sa continuité, ni début, ni milieu, ni fin, éléments rigoureusement caractéristiques de la nouvelle dramaturgie jelinekienne. Tous ces traits communs servent de base à l'écriture dramatique de Jelinek mais il s'agit néanmoins de grands principes extérieurs. La composition littéraire de l'auteur n'obéit pas ensuite à l'unique rigueur de composition musicale. En retenant les grands principes de composition musicale pour son écriture, c'est aussi l'esprit de la musique qu'elle cherche à transposer.

Cette transposition s'opère dans un premier temps de manière très concrète. En effet, plusieurs pièces se structurent à partir de modèles musicaux. La trilogie *Ça ne fait rien*⁷⁷¹ se

⁷⁷¹ Elfriede Jelinek, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Reinbek: Rowohlt, Hamburg, 2002, 90 p.

compose de trois pièces correspondant à trois lieder de Schubert qui font partie des plus populaires du répertoire international de lieder: *Erlkönig*⁷⁷² (*Le Roi des Aulnes*) parodié dans le titre de la première pièce de *La Reine des Aulnes* (*Erlkönigin*), *Der Tod und das Mädchen*⁷⁷³ (*La Jeune fille et la Mort*) dans la deuxième pièce *La Jeune fille et la Mort – Blanche-Neige* (*Der Tod und das Mädchen- Schneewittchen*) et *Der Wanderer*⁷⁷⁴ (*Le promeneur solitaire*) avec la dernière pièce éponyme. De même, *Les Adieux* (*Das Lebewohl*), courte pièce sur Jörg Haider, reprend le nom d'une sonate de Beethoven⁷⁷⁵.

Les références choisies montrent néanmoins que l'auteur ne s'inspire pas de n'importe quels morceaux. Ces lieder sont eux aussi des adaptations (musicales) un mélange de littérature, des textes poétiques composés notamment par Goethe, et de musique classique. D'autre part, les lieder disposent d'une dynamique tout à fait dramatique, avec une intrigue, des personnages ainsi que des formes de dialogue. Aussi Elfriede Jelinek construit une dialectique dialogique entre théâtralité et musique.

C'est ce processus qu'on retrouve à l'oeuvre dans *Aire de repos* qui détournait de manière trash et au goût du jour l'opéra *Così fan tutte* de Mozart ou encore dans *Der tausendjährige Posten* (tout aussi bien pièce de théâtre qu'opéra), écrit à partir de deux opérettes mises en musique par Franz Schubert. L'opéra est certainement, avec le lied, l'une des formes les plus proches de l'écriture jelinekienne: ce genre artistique présente des œuvres à la fois musicales et scéniques. Il est en quelque sorte un théâtre musical, un théâtre chanté puisque ce qui le caractérise est les démonstrations vocales que celui-ci propose. La voix est, comme chez Jelinek, au cœur de sa structure. D'autre part, l'opéra est une sorte de prolongation de la tragédie grecque, genre auquel la dramaturge emprunte le plus volontiers. Cette tentation de l'opéra, si proche de son univers théâtral, se retrouve à plusieurs reprises quand Elfriede Jelinek s'essaie aux côtés d'Olga Neuwirth en tant que librettiste pour les opéras *Bählamm's Fest*, *Lost Highway* et bientôt *Der Fall W.*⁷⁷⁶ Il est néanmoins frappant qu'aucun de ses opéras (y compris *Der tausendjährige Posten* pourtant musicalement plus facile d'accès) n'ait été monté sur scène tandis que ses pièces de théâtre sont à l'affiche dans plusieurs théâtres en Allemagne, Autriche et ailleurs. Pourtant, l'opéra, tout comme les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek, ne prend sa véritable ampleur qu'une fois mis en scène.

⁷⁷² Franz Schubert, *Erlkönig*, ballade composée en 1815, texte de Johann Wolfgang von Goethe

⁷⁷³ Franz Schubert, *Der Tod und das Mädchen*, lied de 1817, texte de Matthias Claudius

⁷⁷⁴ Franz Schubert et Franz Liszt, *Der Wanderer*, lied de 1822

⁷⁷⁵ Ludwig van Beethoven, *Lebewohl*, sonate pour piano n° 26 en mi bémol majeur, opus 81a, composée en 1809

⁷⁷⁶ *Der Fall W.* devrait être joué en 2009 au Festival de Salzbourg. L'opéra revisite le mythe de Don Juan à travers l'histoire vraie d'un médecin de Klagenfurt, Franz Wurst, pédophile et meurtrier.

Les supports musicaux utilisés ne sont pas des œuvres uniquement acoustiques mais bien plutôt des œuvres dotées d'un support dramatique et narratif d'une part, et une centration particulière sur la voix d'autre part. *Aire de repos* reprend ainsi la trame générale de *Così fan tutte*: deux épouses se rendent à un rendez-vous galant adultère et s'aperçoivent à la fin que les amants travestis ne sont autres que les époux eux-mêmes, soulagés chez Mozart, déçus chez Jelinek. En effet, dans *Così fan tutte*, ce sont les maris qui initient ces rencontres pour éprouver la fidélité des épouses. Dans *Aire de repos*, les femmes organisent des blind dates pour tromper leur ennui. Derrière la critique de la « fun morality » postmoderne et ses perversions, la dramaturge écrit une satire d'un classique de l'opéra dont la prémisse misogyne (les femmes sont mauvaises et infidèles) est ici modifiée (les femmes, comme les hommes, sont perverties par une société de consommation centrée sur un système de médiatisation voyeuriste). La théorie du mauvais gène est donc remplacée par l'influence du contexte socio-économique. C'est donc une musique théâtrale que l'auteur met en abîme, qu'elle monte et déconstruit, suivant un processus de distanciation: en se faisant l'écho ironique d'œuvres musicales connues (de Mozart à Schubert, l'auteur puise dans le registre populaire de la musique classique) et en proposant une variation à partir de ces thèmes, les pièces de théâtre puisent leur théâtralité dans le répertoire musical classique.

Entre absence quasi-totale voire méfiance vis-à-vis de la musique d'accompagnement, musicalité de textes théâtraux centrés autour de différentes voix et potentiel théâtral de la musique, quels usages de cette triple dialectique proposent les différentes mises en scène des pièces? La musicalité du texte se suffit-elle à elle-même ou la musique apporte-t-elle un nécessaire complément à la compréhension de la pièce?

Il fut déjà question des pièces radiophoniques qui présentent la particularité de ne se concentrer que sur un seul sens: l'ouïe, et d'élaborer un travail recherché autour des différentes possibilités musicales et acoustiques qu'offrent les pièces d'Elfriede Jelinek. Néanmoins, dans ce type d'adaptation, de « mise en scène » des textes théâtraux, l'utilisation d'un seul média ne permet le dialogue qu'entre musicalité du texte et musique. Or, ce qui rapproche tant les drames jelinekiens de la musique ne sont pas les morceaux uniquement instrumentaux mais les œuvres chantées qui s'approchent du théâtre. C'est donc bien un dialogue entre théâtre musical et musique théâtrale qu'Elfriede Jelinek tente d'établir. Pour voir celui-ci pleinement exister, il faut passer par la mise en scène théâtrale. En cela, le choix de l'adaptation radiophonique est un choix pertinent et intéressant mais aussi un choix qui limite les possibilités. C'est donc encore une fois la langue, son jeu contrapontique qui a

besoin de l'adaptation scénique pour faire ressortir, notamment, le jeu entre musique théâtrale⁷⁷⁷ et théâtre musical. *Der tausendjährige Posten oder der Germanist* offre un terrain idéal pour jouer de cette dialectique. Montage effectué à partir de deux opérettes à peine modifiées, le texte se rapproche tout autant du livret que de la pièce de théâtre. S'il ne s'accompagne pas de partitions musicales, celles-ci sont néanmoins facilement reconnaissables à partir des œuvres de Schubert. L'interprétation de quelques extraits par plusieurs chanteurs lyriques viennois le 25 octobre 2006 dans le cadre du colloque international « Elfriede Jelinek: ICH WILL KEIN THEATER – Mediale Überschreitungen » illustre cette possibilité technique. *Der tausendjährige Posten* parodie deux opérettes de Schubert *Der vierjährige Posten* et *Die Zwillingsbrüder*: Elfriede Jelinek garde en effet le texte (et donc la ligne mélodique) mais modifie quelques bouts de phrase. L'apport d'une mise en scène théâtrale serait alors intéressant dans la mesure où il permettrait de faire dialoguer visiblement et auditivement les deux opérettes avec la pièce finale, en reprenant les partitions de Schubert mais avec le texte de Jelinek. Aussi l'interprétation de la scène finale, qui dans l'opérette correspond au happy end et dans la nouvelle pièce à la rédemption et donc la caution de l'oubli par la presse de l'ex-professeur SS qui vola l'identité d'un professeur juif pour faire carrière, offre un contraste saisissant. La légèreté de la musique de Schubert, livret d'une comédie, détonne avec l'action jelinekienne dont le texte donne une nouvelle dimension grinçante : la musique de Schubert devient partie inhérente d'un processus ironique. D'autre part, dans le cadre du colloque, les chanteurs lyriques découvraient en chantant le contenu du texte: aussi ont-ils interprété le texte avec entrain et une gaieté qui sied à l'opérette. Celle-ci et tout ce qu'elle représente (le spectacle et les médias de masse) deviennent synonymes de complicité au négationnisme et au fascisme bon teint. Ainsi la musique joue-t-elle, à son insu, un rôle démythifiant. Par assimilation, l'opérette et les médias deviennent synonymes d'oubli, de mensonge et de cautionnement de la pensée fasciste.

La musique peut apporter un contraste supplémentaire, une complexification du réseau d'associations, augmentant ainsi la possibilité d'amalgames et de symboles.

D'autre part, il faut également envisager le fait que si le texte théâtral sert symboliquement ou concrètement de livret musical, la mise en scène (l'art de porter à la scène un texte en utilisant les ressources de l'espace scénique) peut alors plus s'approcher de la chorégraphie que du véritable jeu scénique. Le placement du corps relève généralement de la danse qui

⁷⁷⁷ Il faut rappeler les nombreuses compositions d'Olga Neuwirth à partir de différents drames jelinekiens qu'elle nomme « musique de théâtre »

vient accompagner la musique du texte et le signifier et vice versa. Il est à noter que le ballet est par ailleurs lui aussi considéré comme un « genre dramatique » qui intègre musique et danse et fait ainsi partie du théâtre musical⁷⁷⁸. Aussi le ballet comme « forme d'art scénique dont la langue est la danse »⁷⁷⁹ a tout d'abord été intégré aux pièces de théâtre, comme les ballets de cour dans les opéras-ballets ou les comédies-ballets de Lully. Puis les ballets d'action et les ballets romantiques deviennent des spectacles entiers narratifs. Connaissant une évolution similaire à celle du théâtre, le ballet contemporain s'émancipe de toute intrigue pour illustrer des ambiances ou des problématiques politiques ou plus existentielles. Le ballet prend alors le nom, avec la chorégraphe Pina Bausch⁷⁸⁰, de « théâtre dansé » (Tanztheater) quand celui-ci s'affranchit de l'esthétique classique de la danse pour se baser plus librement sur les mouvements⁷⁸¹.

Elfriede Jelinek rapproche à quelques reprises ses personnages de danseurs, comme dans *L'Oeuvre* où le « ballet des arbres prend l'emprise sur scène »⁷⁸² et « Hänsel et Tretel exécutent de temps en temps une petit pas de deux »⁷⁸³.

Le théâtre musical, chanté ou non, peut s'adapter scéniquement en spectacle de danse. En 2000, c'est chose faite avec la pièce *La Jeune fille et la Mort II (La Belle au bois dormant)*, dialogue entre le prince charmant- Jörg Haider et la princesse-Autriche, ballet contemporain représenté au Deutscher Pavillon de l'EXPO 2000 d'Hannovre dans une mise en scène et chorégraphie de Bernd Roger Bienert (qui avait déjà « mis en scène » et créé une chorégraphie 1988 pour *Au Pays. Des Nuées*) et une composition sonore du texte de Jelinek réalisée par Olga Neuwirth.

En fond sonore, la lecture du texte théâtral est effectuée par les acteurs Anne Bennent et Hanna Schygulla et le mari d'Elfriede Jelinek, Gottfried Hüngsberg qui s'est également occupé de l'arrangement électronique. Les voix sont complètement dépersonnalisées à l'aide d'une installation informatique, le son résonne comme s'il nous parvenait des lointains, d'un au-delà. De temps en temps, ajoutant à l'artificialité sonore, les voix buggent dans

⁷⁷⁸ Cf. Rudolf Liechtenhan, *Arbeitsfeld Bühnentanz*, Florian Naotzel, Wilhelmshaven, 1987, 157 p.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 9 : « Ballett ist ein Kunstform der Bühne, seine « Sprache ist der Tanz [...] »

⁷⁸⁰ Pina Bausch inaugure une danse basée sur la maïeutique chez les danseurs, qui décrypte les codes de communication et les rapports homme-femme. Elle se base sur l'anatomie du corps et non plus sur les positions de la danse classique.

⁷⁸¹ *Arbeitsfeld Bühnentanz*, p.10: « Das 20. Jahrhundert führte dann das handlungslose Ballett ein, das entweder eine bestimmte Stimmung ausdrückt oder zur Musik eine dieser angemessenen, tänzerische Bewegung auf die Bühne bringt. Auch Probleme aller möglichen Art werden im Ballett zur Darstellung gebracht. Beim « Tanztheater » schliesslich dominiert die Absicht, bestimmte Probleme in eine Handlung eingebaut durch Bewegungen, die teilweise wenig oder nichts mit Tanz zu tun haben, zur Darstellung zu bringen. »

⁷⁸² *Das Werk*, p.189: « Das Ballett der Bäume übernimmt die Bühne ».

⁷⁸³ *Ibid.*, p.204 : « Hänsel und Tretel führen derweil einen kleinen Watschentanz auf »

l'ordinateur. Sur la scène, le décor se compose d'une salle rose avec des rideaux, un canapé en velours rose: dans cet espace scénique évoluent des danseuses au jeu épuré et un couple. Par la séparation formelle et la distance matérielle entre le son et l'image, l'action et la parole, le spectacle présenté incite le spectateur à un plus grand effort de réflexion pour rétablir le lien entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. Aussi exige-t-on de lui de mieux écouter en regardant, de réapprendre à écouter et de différencier le sens de l'image du discours sur celui-ci. En ce sens, l'ensemble de la création scénique participe d'un processus de démythification. Dans cette composition, le texte théâtral prononcé et monté joue le même rôle que celui de la musique dans un ballet. La musique fait ici office de tonalité, de vérité profonde vis-à-vis des corps dansant sur scène. Pour ce spectacle, Olga Neuwirth ne fait plus vraiment de différence une installation acoustique qui diffuse le texte, le découpe, le remonte et déforme les voix initiales et la musique contemporaine, en tant que mouvement du musique « classique », postérieur à la Deuxième Guerre Mondiale, qui utilise elle aussi, dans sa forme la plus récente, des techniques électriques, électro-acoustiques et informatiques:

Dépassant les mots, la musique dit peut-être l'indicible, l'enchantement qui s'écoule qui n'exclut ni le cliché ni l'ironisation, elle revient comme le souvenir, elle ne nous quitte pas. Elle s'insère dans la langue et l'on sent sa présence permanente dans les mouvements oscillants, lents puis rapides. Au début, les paragraphes du texte sont encore composés de trop gros morceaux, mais au fil du temps (et du récit), les phrases commencent à se faire plus courtes et à se recouvrir les unes les autres ou bien à se répondre à elles-mêmes. De petites phrases, lancées comme des bouteilles à la mer (acoustique). Des mots qui flottent en toute liberté... La musique sert à expliciter l'espace ou plutôt les espaces. Du non-lieu du début (signe d'une autre réalité) au „lieu réel“ de la pluie pour revenir ensuite à ce non-lieu. Derrière l'apparence souvent tranquille des sons, l'effroi nous épie. Eparpillement et distraction? Le son nous emmène-t-il avec lui à la recherche d'une réconciliation tant désirée entre ciel et terre? Des sons qui se recouvrent: l'éphémère et le pérenne, la mélancolie et la possibilité. La plupart du temps, la musique ne charge pas les mots de sens, bien au contraire, elle les vide et les rend aussi, sur quelques passages, incompréhensibles.⁷⁸⁴

⁷⁸⁴ Olga Neuwirth, *Schriftliches Interview*, 18.05.00 dans *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis*, p.197-198: «Über die Wörter hinaus sagt die Musik vielleicht das Unsagbare, die fließende Verzauberung, die Klischee und Ironisierung nicht ausspart, sie kehrt zurück wie die Erinnerung, sie verlässt uns nicht. Sie fügt sich in die Sprache ein und man spürt ihre ständige Anwesenheit in langsamen und schnellen Wellenbewegungen. Zu anfangs sind die Textabschnitte noch zu grossen Blöcken zusammengefasst, doch im Laufe der Zeit (und der erzählten Geschichte) beginnen die Sätze kürzer zu werden und sich gegenseitig zu überlagern oder sich selbst zu beantworten. Kleine Sätze, dahingeworfen wie Flaschen ins (Klang)-Meer. Freischwebende Wörter... Die Musik dient der Verdeutlichung des Raumes bzw. der Räume. Vom Nicht-Ort (Zeichnung einer anderen Realität) des Beginns zum „Real-Ort“ des Regens bis wieder zum Nicht-Ort. Unter der oft scheinbaren Ruhe der Klänge lauert der Schrecken. Zersplitterung und Zerstreuung. Nimmt uns der Klang mit auf einer ersehnten

Le texte prend, aux yeux d'Olga Neuwirth, le rôle de partition. Sa mise en « musique » n'a pas pour but de soutenir le sens des mots du texte mais de soutenir les sentiments profonds qui se dégagent de celui-ci : découpage de plus en plus haché de l'histoire et de la vie comme une succession de flashes d'information (les petites phrases), éparpillement du moi, fuite du sens des choses et des mots, peur face à l'incohérence et l'incompréhension du monde environnant, images non pas rassurantes mais effrayantes ou du moins inquiétantes, présence du passé dans le présent, importance du souvenir, création auditive de lieux abstraits et symboliques. Ainsi la mise en scène du texte revient-elle à une mise en musique à laquelle se superpose une mise en espace et une chorégraphie, les trois éléments opérant en interaction les uns par rapport aux autres, selon le principe énoncé par Elfriede Jelinek elle-même.

Musique et mise en scène : exemple de Nicolas Stemann⁷⁸⁵

Il faut distinguer dans une mise en scène deux types de musique: la musique interne à la pièce, c'est-à-dire qui fait pleinement partie du texte ou de la scène représentée et les musiques rajoutées par le metteur en scène, les « signes musicaux » qui tiennent un rôle interprétatif et explicatif par rapport à la pièce, comme l'explique Erika Fischer-Lichte dans sa *Sémiotique du théâtre*:

Les signes musicaux qui sont créés hors scène par les musiciens ou plutôt les techniciens [...]. Les signes musicaux peuvent tout d'abord se rapporter à *l'espace* [...]. Les signes musicaux peuvent également tout autant indiquer des *relations spatiales* particulières que des *mouvements* de tous les objets et les personnes présents sur scène. Il faut comprendre que la musique sur scène permet également de constituer le sens des *objets spatiaux* – que ce soit à l'aide d'une technique particulière à partir d'un leitmotiv (thème de l'épée), d'onomatopées (cris de coucou) ou encore d'autres procédés symboliques. [...] Les signes musicaux peuvent également donner une caractérisation plus précise du lieu que le décor est censé représenter. Par exemple, de la musique sacrée orientale, des chansons folkloriques grecques, des accords de guitare hispanisants [...]. De la même manière, la musique peut également signifier le *temps*: de la musique baroque par exemple. [...] La signification des signes musicaux se rapporte également à une *situation* ou plutôt une *action*.⁷⁸⁶

Suche nach Versöhnung zwischen Himmel und Erde? Sich überlagernde Klänge: das Vergängliche und das Bleibende, die Melancholie und die Möglichkeit. Die Musik befrachtet die Wörter meistens nicht mit Bedeutung, sondern höhlt sie eher aus, macht sie auch an einigen Stellen unverständlich.“

⁷⁸⁵ Cf. annexe n°2: „Das Werk, mise en scène de Nicolas Stemann (Akademietheater, Vienne, 2003)“

⁷⁸⁶ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, p.175: „Die musikalischen Zeichen, die von Musikern bzw. Technikern off-stage hervorgebracht werden [...] mögen zunächst auf den *Raum* bezogen sein [...] Die

La musique externe a donc surtout une fonction symbolique et une fonction d'explication. Elle permet de soutenir le sens de la pièce et de le souligner, servant en quelque sorte de béquilles au décor. Elle sert avant tout à signifier les trois points qui font l'ossature habituelle d'une pièce: le lieu, le temps et l'action ou la situation. On peut prendre pour exemple la mise en scène de *L'Oeuvre* par Nicolas Stemmann, présentée à l'Akademietheater de Vienne au printemps 2003. Le metteur en scène y emploie toute une série de trouvailles qui font usage de la musique autant que de la musicalité du texte pour livrer une interprétation la plus juste possible.

Pour *L'Oeuvre*, on peut certes parler d'un lieu symbolique ou mythique, celui de Kaprun, de plusieurs temps (l'accident en 2000 mais aussi la construction du barrage dans les années 50 ou encore l'attentat du 11 septembre en 2001). Quant à l'action, il faut plutôt la remplacer par des thématiques et un certain nombre d'événements historiques ou d'actualité qui ont remplacé toute intrigue ou action sur scène.

Tout d'abord, la musique externe est utilisée comme transition. Ainsi à la fin de la première partie, tandis que les trois actrices qui représentent « Heidi » se changent en jeunes filles viennoises d'aujourd'hui, une chanson est-elle lancée en fond sonore, *Auf der guten Seite* du groupe de rock allemand *Sportfreunde Stiller*. Ce tube des années 2000 est une dénonciation politiquement correcte des grandes puissances de la société et tourne autour du refrain « Toi et moi, et encore quelques autres personnes, nous sommes du bon côté »⁷⁸⁷. Tandis que la musique défile, le Peter essaie mollement de lire le texte de Jelinek, sans succès et les Heidi installent sur scène trois machines à laver sur lesquelles elles se mettent ensuite à danser, chantant le refrain à l'unisson, telle une revendication. La musique est ici utilisée comme procédé ironique et par effet de distanciation vis-à-vis du texte qui vient d'être entendu ainsi que de ce qu'Heidi est censée représenter (la jeune Autrichienne, innocente et pure). La musique forme un contraste saisissant avec la mise en espace: les jeunes Heidi qui dansent sur les machines à laver montrent symboliquement comment les Autrichiens cherchent à se laver des noirceurs de leur passé et se sentent aujourd'hui complètement innocents par

musikalischen Zeichen können sowohl auf spezielle *räumliche Verhältnisse* als auch auf *Bewegungen* aller von ihr bedeuteten räumlichen Objekte und Personen verweisen. Damit ist zugleich behauptet, dass Musik auf dem Theater auch *räumliche Objekte* als ihre Bedeutung zu konstituieren vermag – sei dies mit Hilfe einer besonderen Leitmotivtechnik (Schwertmotiv), musikalischer Onomatopoiesien (Kuckucksruf) oder auch anderer spezifisch symbolischer Verfahren. [...] Musikalische Zeichen können auch den *Ort* näher charakterisieren, den der Bühnenraum bedeuten soll. Fernöstliche, Tempelmusik, griechische Volksweisen, spanische Gitarrenklänge beispielsweise. [...] Auf ähnliche Weise vermag die Musik auch die *Zeit* zu bedeuten: Barockmusik z.B. [...] Die Bedeutung musikalischer Zeichen lässt sich auch auf eine *Situation* bzw. *Handlung* beziehen. “

⁷⁸⁷ « Du und ich, und sonst ein paar Leute, wir sind auf der guten Seite. »

rapport à la période nazie et se posent au contraire du « bon côté » des victimes, du côté des gens bien par opposition aux méchants nazis. C'est donc la musique qui relègue ici le texte mythique et l'image qui vient démythifier la chanson ou en proposer du moins une relecture. Egalement transition, un véritable chœur d'hommes, habillés en bleu de travail, s'avance sur scène et chante une chanson-crédation sur les Alpes (*Die Nacht ist von den Bergen geschieden – La nuit se détache des montagnes*), introduisant « l'armée des ouvriers » de la deuxième partie de la pièce. Cette interprétation, spectacle dans le spectacle, mêle décalage entre le sérieux du texte tournant autour du difficile sort des ouvriers du chantier de Kaprun, et par extension de tous les ouvriers, et l'insouciance légère de cet hymne nationaliste à la beauté de la montagne qui les aura finalement tués ou très affaiblis. Cette performance impressionnante d'un chœur qui occupe l'ensemble de l'espace scénique et acoustique illustre cette fois-ci la nature complexe des rapports de l'ouvrier autrichien ou plus généralement de la victime à son bourreau apparent, ici la nature. Acoustiquement, leur chant s'impose aux spectateurs qui sont quasiment obligés d'adhérer à cette ode. Néanmoins, son introduction brutale dans le cours d'une pièce qui prend pour thème l'instrumentalisation de la nature dans tous les sens du terme, lui enlève une part de sa crédibilité. Il peut donc également être écouté de manière ironique et apporter un éclairage supplémentaire sur les différentes associations d'idées possibles autour de Kaprun, c'est-à-dire la montagne, le nationalisme et ses conséquences, la technique, les victimes et la présumée innocence.

La musique externe joue donc à la fois son rôle traditionnel de transition mais s'intègre chez Stemann dans processus ironique, caractéristique de la démythification prônée par Jelinek.

Dans sa mise en scène, Nicolas Stemann fait également la part belle à la musicalité du texte qu'il laisse entendre de diverses manières. En mettant en musique, le texte théâtral, le metteur en scène cherche à faire ressortir un mouvement de la partition-texte de l'auteur et livre par ce biais sa vision de *L'Oeuvre*.

Dans la première partie, c'est le texte de Peter qui, à un moment, n'est non plus dit mais interprété par un chanteur lyrique déguisé en funiculaire de carton, accompagné d'une petite mélodie mélancolique au piano, insistant ainsi sur la dimension plaintive de ce passage. Le chanteur entame notamment une série de modulations vocales autour de la phrase « nous n'avons plus d'ambition », reprenant les variations présentes dans le texte autour de ce mot.⁷⁸⁸ Le metteur en scène souligne ici les nombreux liens qui unissent les textes théâtraux de

⁷⁸⁸ *Das Werk*, p. 161-162: „Auch der Ehrgeiz. Überhaupt der Ehrgeiz! Der liebe Ehrgeiz! Aber auch für ihn gilt: Nur nicht übertreiben! [...] Den Ehrgeiz, prächtige Werke zu entwerfen, Staudämme und Türme, hat mein Herz heute nicht mehr, das steht fest, vielleicht morgen wieder, wenn mich vielleicht keiner tritt.“

Jelinek à l'opéra et rappelle également que la musique classique et le chant lyrique font partie des grands clichés de l'Autriche et peuvent donc, en ce sens, très bien convenir pour faire passer un texte sur les valeurs nationales.

Une autre musique, actuelle, est utilisée pour marquer une coupure entre les discours et notamment pour interrompre l'intervention inopportune de l'auteur dans la pièce. Après l'avoir fait disparaître dans une trappe, les Heidi et Peter, tous en après-ski, caricatures de la jeunesse autrichienne bon enfant, entament, sur fond de musique rock, avec en arrière-plan vidéo, des images de descente de slalom, le texte de théâtre en commençant en chœur avec la phrase : « Enfin, franchement, chère Madame »⁷⁸⁹. Puis, seul l'acteur qui joue l'un des Peter, déguisé en tenue de snow-board ou chanteur de rock, rappe la suite du texte. Par cette séquence entre rock et rap, Nicolas Stemmann met l'accent sur plusieurs aspects de la musicalité de la langue jelinekienne. La reprise en chœur de la première phrase phare évoque à la fois l'aspect répétitif et chorique de ses textes de théâtre. La suite du texte rappé rappelle quant à elle la proximité existante entre parole et musique, entre chant et prononciation ainsi que le type musical dont Jelinek pourrait s'approcher, une musique revendicatrice et engagée. C'est donc d'une part le processus d'écriture de l'auteur qui est mis en musique. D'autre part, la mise en espace d'ensemble donne une lecture ironique de cette mise en musique. Les acteurs s'activent pour former leur groupe de musique « engagée », réponse à l'auteur composée du texte de l'auteur elle-même, et défendent des causes qui n'en valent pas vraiment la peine :

Enfin, franchement, chère Madame, je viens vers vous avec la jambe d'Hermann Maier, s'il vous plaît, faites place, elle est là encore toute fraîche [...].⁷⁹⁰

Dans la pièce, le champion de ski autrichien Hermann Maier, qui fit il y a quelques années un retour très médiatisé sur les pistes après s'être cassé la jambe, symbolise ici le retour miraculeux d'une autre sorte de victime, celle-ci rendue héroïque par les Autrichiens, événement bien futile aux regards des milliers de morts qu'a engendrés la même montagne à l'époque nazie. Il semble donc que ces jeunes ne s'engagent non pas contre la société et les manipulations d'un système mais au contraire les encouragent et s'en font les fervents défenseurs. Les signes extérieurs acoustiques soulignent donc avec habileté toute l'ironie de ce passage.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p.173 : « Also wirklich, liebe Frau »

⁷⁹⁰ *Ibid.* : « Also wirklich, liebe Frau, ich komme Ihnen jetzt mit Hermann Maiers Bein, bitte sehr, machen Sie bitte Platz, hier habe ich es schon ganz frisch [...] ».

Dans la deuxième partie, afin d'illustrer le « ballet des arbres » comme indiqué dans les didascalies du texte original, le metteur en scène invente une petite chorégraphie autour des hommes déguisés en arbres et des femmes costumées comme des flocons de neige. Formant un petit chœur de voix de faussets, ils chantent une chansonnette écologiste inventée par le metteur en scène, célébrant la beauté de la nature, puis les flocons jouent aux pom-pom girls tout en scandant quelques unes des phrases du texte, comme un refrain qui porterait le sens de cet interlude musical. L'ensemble scénique projette une image très kitsch et totalement artificielle, interdisant toute adhésion à ce que nous entendons par la suite. La petite chanson, chantée avec des voix faussées sonne faux et ne peut donc paraître crédible. Le propos écologique paraît donc comme une fausse défense d'une fausse nature puisque ce sont les montagnes des skieurs et non la montagne géographique que ces faux éléments naturels (les arbres et les flocons) viennent louer. La mise en musique rajoute à cette artificialité et cette fausse naïveté du jeu. D'autre part, elle rappelle que le texte théâtral de Jelinek est un texte qui se base sur la polyphonie.

Enfin, l'épilogue dans lequel s'expriment « les mères » des victimes qui viennent pleurer leurs fils sur scène, est entièrement chanté. Dans le texte, il est composé de grands blocs de texte qui correspondent à la succession des mères venant déverser leurs peines et leurs griefs. Sur scène, ces coupures ne correspondent pas à un changement de personnages mais sont marquées par l'intervention désespérée de « l'auteur » qui tente en vain, par ses cris (« stop! »)⁷⁹¹, de faire enfin cesser cette logorrhée coulant hors de tout contrôle et qui semble la torturer. A la place des mères, deux hommes déguisés, en costumes de dirndl et coiffés de deux macarons tressés interprètent le texte. Le premier se tait et accompagne simplement son acolyte, le même acteur qui jouait déjà le funiculaire lyrique. Ce deuxième chante d'une voix très aiguë et à la manière d'une litanie l'ensemble du texte, ce qui est extrêmement monotone et dure plus de dix minutes. Ce passage illustre le texte théâtral lui-même, oscillant entre ridicule et plainte grave. Alors que la représentation physique des « personnages » prête à rire et souligne dans le même temps que ces « mères » sont sous l'influence des opinions dominantes, opinions verrouillées par un système phallocrate selon Jelinek, la prestation vocale quant à elle n'est pas dénuée par moments d'émotion. Néanmoins, les coupures brutales exigées par l'auteur (à plusieurs reprises l'actrice hurle « Aus ! », « Ca suffit! ») et la reprise inopinée, effrontée des deux interprètes, malgré les invectives de l'auteur, créent un effet tragi-comique qui casse le rythme lancinant et potentiellement émouvant. D'autre part,

⁷⁹¹ Dans le texte, cet appel à abréger la pièce n'apparaît qu'à l'avant-dernière page, p.250 : « Und aus. »

le caractère extrêmement répétitif de la mélodie n'est pas sans suggérer que le texte lui-même, sa structure et le message que cherche à faire passer Elfriede Jelinek, cette logorrhée interminable finit par ressembler au radotage d'une petite vieille acariâtre, à une plainte agaçante que plus personne n'écoute ou alors d'une oreille distraite. Enfin, cette ironie vis-à-vis de l'auteur est tout à fait légitime puisque le texte lui-même contient une bonne part d'autodérision. En effet, les didascalies de la dernière partie, après un exposé détaillé du décor se terminent sur ces termes:

Je m'en fiche pas mal. Mais il m'a fallu du temps pour que je m'en fiche. Car enfin j'ai raté le début, je me fous pas mal de la fin, et ce qu'il y a entre n'est guère réjouissant, j'en ai peur.⁷⁹²

L'auteur avoue ainsi son impuissance et son rôle ténu. D'autre part, le chant des mères exagère les répétitions jusqu'au ridicule et à la caricature comme dans cet extrait:

Ah, tous ces soins pour rien pour rien pour rien. Et c'est fini. Et c'est fini. C'est accompagné de mes plaintes amères que la terre te recevra, ô mon enfant... Fils, mère... Hélas. Hélas, oui, hélas, je saurais l'exprimer autrement. Hélas. Ces douleurs sont insupportables.⁷⁹³

La musique permet à Nicolas Stemmann de mettre en avant, toujours avec ironie, le mouvement du texte de Jelinek qui oscille régulièrement entre plainte et revendication et dévoile au fur et à mesure différentes facettes de ces deux pivots de l'écriture jelinekienne.

La musique prend une place stratégique dans la mise en scène et s'entend comme complément indispensable à l'image, comme autre discours sur celle-ci, discours non plus argumentatif mais qui se déroule plutôt au niveau de la perception. Néanmoins, la musique seule ne peut donner une « mise en scène » tout à fait satisfaisante des pièces de Jelinek : la mise en scène théâtrale est-elle donc nécessaire, apporte-t-elle une dimension supplémentaire aux drames jelinekiens?

Karl Bruckmaier, réalisateur de la pièce radiophonique *Jackie*, revient en interview sur l'opposition entre adaptation radiophonique et représentation théâtrale:

⁷⁹² *Ibid.*, p.240: „Das ist mir so was von egal. Aber das hat immer lang gedauert, bis es mir egal war. Schliesslich hab ich den Anfang verpasst, das Ende ist mir wurscht, und das Dazwischen ist auch nicht sehr lustig, fürchte ich.“

⁷⁹³ Exemple p.250: « Mit bitteren Klagen wird die Erde dich, o Kind, empfangen. Söhne, Mutter... Oje. Ja, oje, besser könnte ich es nicht sagen. Oje. Unerträglich sind diese Leiden. »

Frank Olbert : Monsieur Bruckmaier, "Jackie" est à l'origine une pièce de théâtre. Comment l'idée d'une adaptation radiophonique s'est-elle présentée ?

Karl Bruckmaier : Je n'ai pas considéré "Jackie" d'abord comme une pièce de théâtre. Ce ne fut que dans un second temps. [...]

Les coupures ont consisté dans le fait qu'il m'a fallu apprendre qu'on ne peut pas retravailler un texte de Madame Jelinek et que ça n'est d'ailleurs pas nécessaire. [...]

J'ai rangé la voix dans l'espace stéréophonique pour renforcer la logique interne du texte, non pas pour la rendre lointaine et étrangère ou pour la détourner du texte. Dans les mises en scènes théâtrales que je connais des pièces de Jelinek, il y a toujours des gens qui déambulent en chaussures de ski ou en uniformes de SS, qui chahutent et qui crient. Peut-être cela vient-il du fait qu'on est prêt à ignorer la grande qualité de certains de ses textes et qu'on la perçoit parfois uniquement comme une garantie de scandale théâtral.⁷⁹⁴

Cependant, si Karl Bruckmaier caricature les mises en scènes théâtrales comme de l'agitation publique et revendique une concentration exclusive sur le texte et sa qualité littéraire, sur les possibilités existantes de faire « entendre » le texte, c'est sans compter l'autodérision jelinekienne et sa forte prise de conscience de la fin de l'hégémonie textuelle dans le théâtre et dans la société de manière générale. D'autre part, envisager les textes théâtraux de Jelinek comme un travail fini comporte le danger de trahir l'esprit de l'auteur qui travaille sans cesse autour de l'auto-provocation et de la démythification qui vaut aussi pour elle-même. Or, si l'on considère les drames jelinekiens comme des « concepts artistiques », ce sont avant tout les symboliques et l'esprit général qui se dégage de chacune des pièces qu'il s'agit de respecter plutôt que le texte à la lettre. Alexandra Faber, sans pour autant plaider pour une adaptation théâtrale à tout prix, fait ressortir l'intérêt des deux types de mises en scènes :

Les textes d'Elfriede Jelinek mettent autant l'accent sur la vue que sur l'ouïe; seule se pose la question de savoir quelles composantes l'on veut faire ressortir. [...] Le metteur en scène se retrouve dans tous les cas face à la prise d'une décision: soit celle de transposer les images

⁷⁹⁴ <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/>:

« Frank Olbert: Herr Bruckmaier, "Jackie" war ursprünglich ein Theaterstück. Hat es sich angeboten, daraus ein Hörspiel zu machen?

Karl Bruckmaier: Ich habe "Jackie" nicht in erster Linie als Theaterstück wahrgenommen. Das war erst der zweite Schritt.[...]

Die Einschnitte haben darin bestanden, dass ich lernen musste, dass man einen Text von Frau Jelinek nicht bearbeiten kann und auch nicht bearbeiten muss. [...]

Die Stimme habe ich im Stereoraum angeordnet, um die innere Logik des Textes zu verstärken, aber nicht um die Stimme zu verfremden oder vom Text abzulenken. In den Theaterinszenierungen von Jelinek-Stücken, die ich kenne, laufen die Leute immer Skistiefel oder SS-Uniformen herum und poltern und schreien. Vielleicht liegt es daran, dass man die hochgradig literarische Qualität mancher ihrer Texte zu übersehen bereit ist und sie manchmal nur als Theaterskandal-Garantin wahrnimmt.“

des langages jelinekiens (et ainsi illustrer cette langue), soit de les ignorer et d'injecter ses propres associations. [...] Dans tous les cas, une mise en scène prend, la plupart du temps, la forme d'une randonnée sur des sommets, entre paraphrase de Jelinek, illustrative et sans suspense, et/ou tentative expérimentale et novatrice d'une nouvelle forme de communication « façonnante » qui dépasse, largement une compréhension « traditionnelle » du théâtre.⁷⁹⁵

Quel que soit le support principal choisi (le canal radiophonique ou la scène), la question se pose surtout sur le bon équilibre à trouver entre fidélité aveugle au texte de départ et inventivité à partir du canevas de départ, c'est-à-dire reprise des principes de distanciation, autodérision et opposition entre les différents éléments à disposition afin de créer des amalgames exagérés qui puissent marquer l'esprit des spectateurs.

Quel est, dans ce principe d'adaptation conceptuelle, le plus qu'apporte la dimension scénique par rapport à la simple utilisation de l'espace acoustique? Karl Baratta, dans son interview, précisait cet intérêt de la scène :

Il y a dans la langue beaucoup d'énergie, de nombreuses contradictions et cette dimension contradictoire se transforme en lutte ce qui est à son tour très dramatique. Cette lutte exige presque des images. Aujourd'hui les différences entre les genres sont devenues sans importance, elles ne sont plus utilisées.⁷⁹⁶

La langue des pièces constitue la tension dramatique de celles-ci, tension extrême qui peut s'illustrer acoustiquement mais prend toute son ampleur en y ajoutant le canal visuel.

Qu'on privilégie l'ouïe ou la vue, un point reste essentiel : celui de faire entendre toute la valeur contrapuntique des pièces, aspect qui ne peut être véritablement perçu que dans une mise en scène.

⁷⁹⁵ Alexandra Faber, *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*, 1995, p.75: „Die Texte der Elfriede Jelinek sind gleichermaßen auf das Hören und das Sehen angelegt; es fragt sich nur, welche Komponente man betonen will. [...] Der Regisseur steht in jedem Fall vor der Entscheidung, entweder die optischen Bilder in Jelineks Sprachen umzusetzen – und damit die Sprache zu bebildern- oder aber sie zu ignorieren und eigene Assoziationen einzubringen. [...] Eine Inszenierung gestaltet sich jedenfalls meistens als Gratwanderung zwischen illustrativer, spannungsloser Jelinek-Paraphrase und/oder innovativ-experimentellem Versuch einer neuen gestalterischen Kommunikationsform, die ein „herkömmliches“ Theaterverständnis bei weitem übersteigt.“

⁷⁹⁶ Karl Baratta en interview avec Priscilla Wind: „In der Sprache steckt sehr viel Energie, viele Widersprüche und dieses Widersprüchige wird zum Kampf, was wiederum sehr dramatisch ist. Dieser Kampf erfordert fast Bilder.“

3.2. Mettre en scène les pièces d'Elfriede Jelinek: l'art d'être superficiel ou le postmodernisme pour la forme

Les textes « théoriques » proposent une esthétique radicale du théâtre mais leur caractère très outrancier révèle également un aspect littéraire qui dépasse la simple mise sur papier de théories. Ce qui interpelle particulièrement le lecteur sont les titres de ces courts textes: *Sens: indifférent*. *Corps: inutile*, *Désir & permis de conduire*, *Tranchée théâtrale* et particulièrement le texte qui aborde le personnage et le rôle du metteur en scène : *Ich möchte seicht sein*, traduit en français par Yasmin Hoffmann sous le titre *Je voudrais être légère*, qu'on pourrait également traduire par « Je voudrais être superficielle » ou encore « Je voudrais rester à la surface ». En effet, si la notion de légèreté dans le théâtre de Jelinek paraît de prime abord oxymorique, il faut penser néanmoins à l'ironie grotesque que l'auteur met en place dans nombre de ses pièces pour donner une forme légère à un propos grave⁷⁹⁷. D'autre part, le contenu de cet essai révèle une esthétique jelinekienne qui se concentre autour d'une idée principale : éliminer l'acteur qui prétend imiter un personnage réaliste doté d'une « profondeur » psychologique. Le but pour Jelinek est d'écrire un théâtre novateur qui reste justement « à la surface », qui soit « superficiel », c'est-à-dire qui ne prétende pas imiter l'individu et sa prétendue profondeur qui sont de toute manière, selon l'analyse de Jelinek, des mythes de notre société actuelle.

Se profile donc une esthétique théâtrale basée sur la surface et la superficialité en opposition à la profondeur du théâtre « traditionnel ». Comme une telle esthétique, une « esthétique de la surface »⁷⁹⁸ se traduit-elle dans les différents canaux de perception mis à la disposition des différents collaborateurs artistiques, de l'auteur au metteur en scène en passant par l'acteur ?

3.2.1. *Ich möchte seicht sein*: surface, interface et superficialité

Cette notion de surface, si elle concerne dans *Ich möchte seicht sein* en priorité les acteurs, ne s'arrête pas là et s'étend à l'ensemble de la théâtralité des pièces, formant une esthétique cohérente et radicalement nouvelle.

⁷⁹⁷ Exemple de la pièce *Burgtheater* présentée comme une farce grotesque avec action principale, le repas familial, alors que le fond traite du fascisme latent chez les Autrichiens et leur devoir de mémoire oublié.

⁷⁹⁸ Cf. article de Linda C. DeMeritt, *Staging Superficiality: Elfriede Jelinek's Ein Sportstück*, (« mettre en scène la superficialité »), elle dit à propos de l'esthétique théâtrale de Jelinek, p.258: « Her rejection of traditional theater is most evident in the superficiality of her plays, or to use the author's own words, in the intended 'shallowness' of her theater. »

Cette nouvelle esthétique prend le contre-pied de celle du théâtre traditionnel et des médias dont ils sont issus. Ceux-ci se basaient d'habitude sur les notions de profondeur (psychologie des personnages), de verticalité (hiérarchie des éléments) et de succession (progression de l'intrigue). Ce sont ici les notions de surface et de superficialité qui sont privilégiées, même si celles-ci sont *a priori* ressenties de manière négative. La philologue allemande Schamma Schahadat, dans son compte-rendu de « Plurale », cahier d'études de spécialistes autour de la notion de surface, explique ce changement de paradigme:

Les surfaces ont une mauvaise réputation. Elles sont – par nature- superficielles, se retrouvent soupçonnées d'être une « belle apparence » et sont ainsi moralement très inquiétantes. Ce n'est qu'à partir de la moitié du XIX^{ème} siècle qu'on commença à reconnaître, avec beaucoup de prudence, les bienfaits de la surface, comme en témoignent les écrits de Baudelaire, d'Oscar Wilde et de Max Beerbohm. Les masques, les voiles et le fard devinrent des accessoires très utiles car ils évoquaient le fait qu'il se cache quelque chose derrière ou sous la surface. [...] [La] surface [est] à [considérer] comme l'autre face de la profondeur, comme la frontière et la membrane, comme une promesse et un secret. La mode et la peau sont peut-être les surfaces les plus évidentes. [...] Dans l'art, la surface apparaît dans toute son évidence surtout sous la forme de l'ornement [...]. La surface [...] est une valeur positive – que ce soit parce qu'elle invite à „un élargissement transgressif“, à „la perforation, la transparence et des structures en relief“, ou bien parce que la tension entre le mythe = la profondeur et l'ornement = la surface met à nu le fonctionnement du mythe [...]. ⁷⁹⁹

La surface comme principe esthétique n'est donc pas synonyme de superficialité dans le sens d'absence de sens, de choses cachées, de profondeur intellectuelle et psychique. Au contraire, alors qu'elle prend la forme de la « belle apparence », contre laquelle Jelinek lutte depuis le début de son oeuvre⁸⁰⁰, elle permet en réalité de détruire celle-ci. En effet, la concentration

⁷⁹⁹ Schamma Schahadat, *Der Tiefe eins gewischt. Die neue Zeitschrift "Plurale" feiert die Oberflächen*, *Süddeutsche Zeitung* du samedi 3 août 2002, p. 14: « Oberflächen haben keinen guten Ruf. Sie sind - naturgemäß - oberflächlich, stehen im Verdacht des schönen Scheins und sind damit moralisch höchst bedenklich. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts begann eine vorsichtige Anerkennung der Oberfläche, davon zeugen die Schriften von Baudelaire, von Oscar Wilde und Max Beerbohm. Masken, Schleier und Schminke wurden wichtige Utensilien, denn sie deuteten an, dass sich unter oder hinter der Oberfläche etwas verbirgt. [...] [Die] Oberfläche [ist] als Anderes der Tiefe, als Grenze und Membran, als Versprechen und Geheimnis [zu betrachten].

Die Mode und die Haut sind vielleicht die augenscheinlichsten Oberflächen. [...] In der Kunst wird die Oberfläche vor allem in Form des Ornaments augenscheinlich [...]. Die Oberfläche [...] ist ein positiver Wert - sei es, weil sie zur "transgressiven Erweiterung", "zu Perforation, Transparenzen und Reliefstrukturen" einlädt, sei es, weil die Spannung zwischen Mythos = Tiefe und Ornament = Oberfläche das Funktionieren des Mythos sichtbar werden lässt [...].“

⁸⁰⁰ Cf. notamment le recueil d'articles *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, édité par Christa Gürtler, Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1990

sur les constituants superficiels permet d'analyser les appareils de dissimulation et ainsi de mieux les démanteler. Éléments clés de cette déconstruction, l'accessoire et l'ornement, c'est-à-dire normalement le secondaire et le décoratif, deviennent les leviers de la compréhension. Dans *Ich möchte seicht sein*, Elfriede Jelinek revient sur cette inversion entre essentiel et superflu:

[Les acteurs] se substituent à des personnages qu'ils sont censés représenter et deviennent des ornements, des représentants de représentants, dans une chaîne sans fin et l'ornement devient l'essentiel. Et l'essentiel devient –faîtes place ! Arrière ! – décoration, effet de scène. Sans se soucier de la réalité, l'effet devient réalité.⁸⁰¹

C'est donc tout ce qui est autour du personnage, autour de leur langage qui porte le sens ou plutôt l'essence la pièce. L'esthétique de la surface n'est donc pas à chercher du côté de ce que dit objectivement le texte théâtral mais bien plutôt dans les petits à-côtés du texte, comme les indications scéniques, aussi symboliques et irréalisables qu'elles soient sur le papier, certaines marottes comme la mode ou le culte du corps, ou encore ce qui dans les paroles des « personnages » (ou « surfaces langagières ») semble *a priori* hors du propos général de la pièce et qui, en réalité, en dévoile le véritable sens. C'est le superflu ou le superficiel qui montre finalement le réel et par là la vérité. Edgar Allan Poe, écrivain et théoricien de l'effet comme but ultime de l'art, disait quant à lui que « la vérité réside dans la surface ». Ainsi l'esthétique du superficiel s'intéresse en réalité bien plus au sens et à la profondeur que l'esthétique de la profondeur. Au lieu de plonger dans les prétendues abîmes de l'âme ou les mystères de la vie, elle s'étale et met toutes les choses à plat, dans un « élargissement transgressif » : en laissant toutes les choses, toutes les actions, toutes les personnes, toutes les histoires sur le même plan, les frontières s'estompent et les différentes strates sont mises à jour. En effet, la surface désigne, dans son premier sens, l'espace qui marque la frontière entre deux éléments ou deux moments. Elle est donc l'endroit limité où deux sphères différentes se rejoignent et se mélangent.

C'est ainsi qu'un effet de « perforation », de « transparence » s'opère à la différence de l'esthétique de la profondeur qui se base sur des mythes et dont la verticalité ne sert pas à révéler le sens caché ou le fond des problèmes abordés mais bien plus à cacher, par un effet d'amoncellement, d'enterrement, la vraie nature des mythes mis en scène.

⁸⁰¹ *Je voudrais être légère*, traduit par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, in *Désir & permis de conduire*, p.14

L'esthétique de la profondeur correspond en effet à l'esthétique notamment théâtrale que critique Jelinek avec virulence depuis le début de sa carrière. Passant d'abord par la reproduction artificielle de la profondeur psychologique de l'individu, elle correspond à cette volonté de dévoiler par le biais théâtral, la vérité ou plutôt un message moral qui revient en réalité à la vision de l'auteur. Ainsi le créateur de spectacle donne-t-il à la fois la forme et le fond en insistant sur le fond que doit retenir le spectateur. Par extension, les médias, qui reprennent les grands principes de la théâtralité traditionnelle, orientent également les « spectacles » montrés en fonction du message qu'ils cherchent à faire passer. Ainsi contrôlent-ils le signifiant et le signifié. Cette théâtralité, selon un principe de verticalité, de délimitation de différentes couches, crée une illusion pour refléter la réalité, développant ainsi un potentiel transcendantal qui renforce la binarité entre forme et fond. Ainsi de manière générale, une esthétique de la surface s'opposera à toutes les conceptions dualistes que soutient l'idée de la profondeur, telles que l'opposition entre l'âme et le corps, l'homme et la femme, la victime et le bourreau, le passé et le présent, l'illusion et la réalité, la linéarité, la successivité et tout système manichéen de manière générale.

Aussi le but est-il de rendre caduque les oppositions forgées par notre culture et ainsi éviter les systématismes.

En effet, quand on applique le mot « Oberfläche » en allemand à l'Internet et l'informatique notamment, il signifie alors « interface ». Celle-ci se définit tout d'abord de manière similaire à la surface, comme « une surface de séparation entre deux phases distinctes » en physique-chimie ou comme une « limite commune à deux ensembles ou appareils »⁸⁰². Elle se conçoit donc comme un espace dans lequel les frontières s'estompent pour mélanger deux domaines proches ou opposés. L'interface désigne également en informatique la « jonction permettant un transfert d'informations entre deux éléments d'un système informatique »⁸⁰³. Elle est donc, tout comme le théâtre, la télévision ou la radio, un média, c'est-à-dire un système de communication et de transfert d'informations. Cette zone, réelle ou virtuelle, qui sépare deux éléments et désigne ce que chaque élément a besoin de connaître de l'autre pour pouvoir fonctionner correctement permet, contrairement aux médias de masse mais pas au théâtre, l'interaction entre les différents agents de la communication et ne plonge donc pas le récepteur dans une position de passivité. En cela, elle peut se comprendre comme un média « froid », selon la définition du philosophe des médias Marshall Mac Luhan, c'est-à-

⁸⁰² Le Grand Robert de la Langue Française, tome 5, Paris, 1985, définition de l'interface, p.673

⁸⁰³ Article sur l'interface : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Interface>

dire qu'il laisse une grande part d'action et de compréhension au destinataire⁸⁰⁴. Elle permet donc de lutter contre la passivité engendrée par la télévision et également l'endoctrinement médiatique. L'interface suprême est aujourd'hui l'ensemble du Web, plus grande interface existante entre l'homme et la machine dans laquelle on échange une multitude d'informations. L'interface, qui connaît de nombreuses codifications⁸⁰⁵, peut s'envisager comme le média minimum, c'est-à-dire comme un support tout à fait vierge dont la forme n'influence pas le fond, contrairement aux autres médias selon l'adage de Mac Luhan « medium is message ». C'est donc *a priori* un espace de communication interactive neutre qui offre une transmission de la plus grande transparence possible, qui tend à effacer les frontières entre expéditeur et destinataire. Elle se révèle donc comme le média le plus approprié pour un auteur qui cherche justement à briser l'illusion théâtrale et dénoncer l'influence médiatique du signifié sur le signifiant. Il n'est d'ailleurs pas innocent de voir qu'Elfriede Jelinek fait un usage privilégié d'Internet, notamment à travers son site, offrant à ses lecteurs un accès direct de ses textes.

Enfin, l'interface est également un terme géographique qui désigne un espace permettant la mise en relation de deux espaces/territoires. Tout comme la surface, elle a donc aussi une valeur spatiale qui se relie aisément avec la prépondérance, dans le théâtre de Jelinek, du lieu et de la topographie.

Pour Elfriede Jelinek, cette esthétique de la surface et de l'interface (« Oberflächenästhetik ») s'apparente à une nouvelle conception de la littérature:

Mes expériences théâtrales de ces dernières années m'ont amenée à repenser considérablement la transmission de la littérature. A travers mon travail sur l'art informatique, et de manière générale sur les nouveaux médias électroniques, j'en suis arrivée à la décision qu'il fallait trouver de nouvelles formes de littérature dans lesquelles le récepteur de l'art doit être en mesure de puiser de son propre chef dans le matériau qu'on lui transmet. Il faut que l'oeuvre d'art contienne déjà sa propre réception! Et ainsi, au même instant, l'observateur devient à son tour une partie de l'oeuvre.⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ Définition selon Marshall Mac Luhan des médias froids et chauds, http://www.emarketing.fr/Glossaire/ConsultGlossaire.asp?ID_Glossaire=5869 : « Un medium est dit « froid lorsqu'il encourage la participation de son audience, dès lors qu'il lui fournit peu d'informations. À l'inverse, un medium est dit chaud lorsque, fournissant beaucoup d'informations à son audience, il favorise en même temps sa passivité ».

⁸⁰⁵ Cf. page internet <http://pjarillon.free.fr/redac/interface.html>, « Les cinq couches de l'interface »

⁸⁰⁶ http://www.aec.at/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8712, Elfriede Jelinek/ Hannes Franz/Gottfried Hüngsberg, programme de l'exposition „Literatur+Medien“, „Wörter brauchen keine Seiten“, 1993, au Literaturhaus, Wien: „Meine Theatererfahrungen der letzten Jahre haben mich dazu gebracht, grundsätzlich über die Vermittlung von Literatur nachzudenken. Durch meine Beschäftigung mit

La création d'interfaces artistiques permet donc la mise en activité du public, celles-ci ne se posant non plus comme une entité intouchable mais comme une série de propositions modifiables selon les personnes rencontrées. C'est la mise en place d'espaces artistiques libres de communication à partir d'un canevas de départ.

Si l'auteur pratique cette esthétique d'abord en opposition aux valeurs de profondeur et de dualisme prônées par le théâtre traditionnel et le processus de théâtralisation, quel rapport entretient-elle avec le traitement postmoderne de la réalité et des êtres humains tel qu'il se présente dans les médias ? En effet, dans la définition que Schamma Schahadat donne de la surface et de ses effets, plusieurs points semblent similaires au traitement médiatique. Tout d'abord, la surface ne traite que de la « belle apparence », courant le danger d'être superficielle. D'autre part, elle tend à faire s'estomper les frontières entre les différents domaines pour ne plus faire régner que la structure. Si l'on se limite à ces deux caractéristiques, on peut retrouver ici ce que les sociologues dénoncent chez les médias de masse. En effet, les médias de masse véhiculent un culte de l'apparence et de la superficialité qui se caractérise notamment par la quête de la beauté chez la femme, à travers le diktat de la mode notamment, et d'un corps athlétique chez l'homme, avec, pour point central, la valorisation continue du sport. Ces derniers points sont critiqués tout au long des dernières pièces de Jelinek, d'*Une Pièce de Sport* à *Babel*, en passant par *Jackie* ou encore le dramescule *Corps et femme. Claudia (Körper und Frau. Claudia.)* Ce n'est donc pas tant un culte de la surface que nous communiquent les médias qu'un culte du superficiel. En cela, il est important de différencier la surface et l'interface de la superficie. Cette dernière signifie, à la différence de la surface, la couche la plus extérieure et apparente d'un objet, la « surface d'un corps, considérée surtout dans son étendue et dans son caractère apparent »⁸⁰⁷. En ce sens, elle s'oppose à la profondeur en représentant la couche la plus extérieure d'un système stratifié, contrairement à la surface qui tend à anéantir le principe de couches superposées. D'autre part, les médias et notamment la télévision tendent, par la spectacularisation à échelle planétaire du monde et des événements qui s'y déroulent, à faire du théâtre à partir du réel. Par là, il faut comprendre que la télévision, en créant une illusion permanente et la plus vraisemblable possible du monde réel, efface les frontières entre réalité et fiction créant ainsi un espace entre les deux, entre représentation et invention du monde environnant. En ce sens,

Computerkunst, überhaupt mit den neuen elektronischen Medien, bin ich zu dem Entschluss gekommen, dass neue Formen der Literatur gefunden werden müssen, in denen der Rezipient von Kunst selbst auch in das Material, das ihm vermittelt wird, eingreifen können muss. Das Kunstwerk soll seine eigene Rezeption bereits erhalten!“ Und gleichzeitig wird der Betrachter ein Teil des Werkes.“

⁸⁰⁷ Le Petit Robert, définition de la superficie, p.2429

le média télévisuel crée à son tour un « élargissement transgressif » puisqu'il fait disparaître certaines binarités, notamment entre réalité et fiction, entre présence et absence mais aussi entre la vie et la mort puisque le film permet, par des images d'archives, de rendre actuelles des personnes pourtant défuntées dans le temps présent.

Enfin, comme le souligne Baudrillard, la mise en scène médiatique, par sa répétitivité, engendre l'illusion de la fin de l'histoire si bien que là aussi, les frontières cette fois-ci temporelles, entre passé, présent et futur disparaissent. Les médias de masse, comme paradigme des temps postmodernes, remettent ainsi en question un certain nombre de dualismes communément acceptés dans notre société. A ce propos, Linda C. De Meritt précise:

Le postmodernisme pose la question de savoir si le 'réel' a jamais existé en dehors de nos interprétations sociales ou culturelles.⁸⁰⁸

C'est donc une remise en cause et une focalisation de la puissance interprétative du media. En effet, « nous ne pouvons plus être sûrs que la représentation offre une fenêtre transparente ou un accès immédiat au référent. Bien au contraire, « [le référent] ... reconnaît à présent son existence, par une prise de conscience de lui-même, comme une représentation – c'est-à-dire comme une interprétation (en réalité, une création). »⁸⁰⁹

L'effacement des limites ne signifie donc pas, dans les médias, une transparence et une interpénétration naturelle des différents domaines mais un nivellement de sphères *a priori* hétéroclites, une interprétation universelle et normative tendant à éradiquer la possible « dangerosité » des oppositions et à banaliser l'ensemble des éléments du réel pour mieux s'assurer du règne d'un seul type de pensée.

Si les médias comme forme la plus représentative de l'ère postmoderne reprennent des caractéristiques de l'esthétique de la surface, la différence se pose en réalité entre l'esthétisation du superficiel, c'est-à-dire toute une mise en scène autour de celui-ci, et une esthétique, c'est-à-dire une philosophie de l'art, qui se base sur les concepts de surface et d'interface. Tandis que le premier élément se présente comme la manifestation de nouveaux rapports sociaux, le deuxième propose un questionnement sur ceux-ci.

⁸⁰⁸ Linda C. Meritt, *Staging superficiality*, p.261: „Postmodernism asks whether the ‚real‘ has ever existed outside our social or cultural interpretations of it. “

⁸⁰⁹ *Ibid.*: « We can no longer assume that the representation provides a transparent window or immediate access to the referent. Rather, “it ... now self-consciously acknowledges its existence as representation – that is, as interpreting (indeed as creating) its referent.”⁸⁰⁹

La distinction se fait très clairement quand on regarde d'un côté les médias comme une grande machine à aplanir les différences pour mieux rendre toutes choses « consommables ». Dans ce sens, comme le résume Guy Debord, « la séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle »⁸¹⁰ médiatique. Les médias, contrairement à l'interface, n'effacent pas les limites entre émetteur et récepteur mais au contraire coupent le destinataire du signe premier, c'est-à-dire le monde réel. Des œuvres artistiques qui, au contraire, prennent comme fondement la surface comme interface rétablissent à l'inverse le contact entre ces acteurs de la communication, contact duquel nous avait déshabitués la télévision. Elles tendent à nous faire renouer ce de quoi les médias nous avaient séparés : la réalité et par conséquent la vérité.

La véritable nuance entre les deux réside donc dans le fait que le projet soit artistique ou non. Une mise en scène artistique, comme le souligne Erika Fischer-Lichte, cherche tout au long du spectacle à être perçu comme une mise en scène et propose ainsi, de fait, une réflexion sur la forme et sur le fond (que cache la forme ? Est-elle aussi le fond ? Le sens avéré correspond-il au sens caché ?). A l'inverse, la mise en scène dans les domaines non artistiques tels que les médias de masse cherche à tout prix à cacher la présence d'une forme qui influe également sur le fond⁸¹¹.

C'est aussi le projet d'écriture d'Elfriede Jelinek : dévoiler le fond par une attention particulière portée à la forme, d'où les nombreux jeux de mots et autres variations linguistiques pour faire révéler à la langue ce qu'elle cache⁸¹². Comme le résume Jelinek elle-même :

Le sens du théâtre, c'est d'être sans contenu, mais en montrant le pouvoir des meneurs du jeu qui font marcher la machine.⁸¹³

⁸¹⁰ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, thèse 25

⁸¹¹ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, p.331: « Inszenierungen lassen sich nach dem Kriterium unterscheiden, ob sie als Inszenierung wahrgenommen werden oder nicht. Während für künstlerische Inszenierungen meist gilt, dass sie eben unter der Bedingung zu wirken vermögen, dass sie stets als Inszenierung wahrgenommen werden [...], gilt diese Prämisse keineswegs für andere Arten von Inszenierungen. »

⁸¹² *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*, Elfriede Jelinek en interview avec Peter von Becker, *Theater der Zeit*, p.4: „Genau das verbindet mich mit Thomas Bernhard: dass wir beide eigentlich Sprach-Kompositionen machen; dass wir einem musikalischen Rhythmus folgen. Bei mir ist das mehr semantisch aufgeladen. Bei mir geht es mehr um den einzelnen Ton, um das Wort für Wort, um die Wörtlichkeit. Ich arbeite ja auch viel mit Alliterationen, mit Wortspielen und Kalauern; ich will die Sprache sich selbst im Schreiben und Sprechen entlarven lassen. Der Sprache wohnt hier eine höhere Wahrheit inne als der Person. Und vielleicht entstehen da die Öffnungen und Löcher, in diesen grammatikalischen und semantischen Sprachspielen, die zuerst unabhängig von einer Person existieren und wo die Person sich plötzlich einzuschleichen versucht.“

⁸¹³ *Je voudrais être légère*, p.11-12

Tout se joue donc sur la forme qui doit à la fois être suffisamment transparente pour permettre une communication libre et directe entre le public et les idées exprimées, et donc faciliter les associations libres, mais aussi imiter les formes médiatiques influentes de sorte que la superficie, c'est-à-dire la structure, l'ossature de ce que nous côtoyons habituellement devienne elle aussi transparente et laisse apercevoir ce qu'elle dissimule en réalité, c'est-à-dire le véritable fond des choses.

3.2.2. L'esthétique de la surface en pratique : horizontalité et simultanéité

De telles réflexions intéressent l'auteur dès le début de sa carrière et la rapprochent du premier mouvement artistique à avoir consciemment pratiqué cette esthétique de la surface: le Pop Art⁸¹⁴. Si l'on cite souvent l'un de ses premiers romans, *Nous sommes des appâts, baby!* (*Wir sind lockvögel, baby!*), comme représentatif d'une littérature pop art (d'art populaire), son théâtre aussi reste empreint de ses théories artistiques. En effet, celles-ci se donnent comme but ultime de dénoncer les travers de la société de consommation, notamment les nouvelles valeurs que celle-ci transmet et la toute-puissance des nouvelles technologies médiatiques, autant d'aspects qu'on retrouve au centre des problématiques du théâtre de Jelinek. Celui-ci se base lui aussi sur des références triviales, issues de la publicité, de la télévision ou de la littérature de gare pour mieux refléter, dans la langue, les images principalement véhiculées par cette société postmoderne. En effet, l'omniprésence de l'image, reprise par les nombreuses descriptions orales de celles-ci dans la bouche des surfaces langagières⁸¹⁵, devient le référent « réel » sur lequel l'auteur se base pour réaliser son œuvre. Ce théâtre, comme les œuvres de Pop Art, se basent sur des images d'images, reproduisant avant tout les mécanismes de la construction de celles-ci, c'est-à-dire l'apparence, la surface des choses et des êtres plutôt que leur nature profonde⁸¹⁶.

Comment se manifeste une telle esthétique qui prend pour principe une « Oberfläche », c'est-à-dire une surface et interface, dans une mise en scène ? Quelles solutions scénographiques

⁸¹⁴ Cf. Christine Lecerf, *Elfriede Jelinek. L'entretien*, Seuil/France culture, Paris, 2007, p.35 : « EJ : [...] J'ai commencé très tôt à m'intéresser à la surface des choses, cette « seconde » nature à laquelle s'est également intéressé le Pop Art. J'ai alors compris que tout n'était que surface, que cette nature superficielle recouvrait totalement les choses. »

⁸¹⁵ Par exemple, Claudia, double fantomatique de Claudia Schiffer, dans *Körper und Frau*, décrit les différentes images publicitaires dans lesquelles elle a pu être photographiée.

⁸¹⁶ Cf. Christine Lecerf, *Elfriede Jelinek. L'entretien*, Seuil/France culture, Paris, 2007, p.36 : « EJ : [...] J'ai pensé qu'il me serait plus facile de saisir les phénomènes indirectement, comme dans la caverne de Platon, à travers leur reflet dans cette mythologie de la vie quotidienne. »

s'offrent aux collaborateurs artistiques pour respecter la logique d'une telle conception théâtrale ?

Une pareille esthétique se retrouve dans l'ensemble des éléments scénographiques d'une part et des grands éléments qui constituent un texte théâtral d'autre part.

Comme l'indique très clairement l'essai sur le théâtre *Ich möchte leicht sein*, la première manifestation de cette esthétique se fait à travers une nouvelle conception de l'acteur et du personnage. Résultante première de l'éradication de la profondeur psychologique au profit de personnages superficiels, l'apparition de « surfaces langagières » dans les pièces marque de façon signifiante une rupture avec une esthétique de la verticalité. Elfriede Jelinek explique la différence entre personnage et surface langagière:

Je ne mets pas en opposition des rôles mais des surfaces langagières. Ainsi « Désir & permis de conduire » n'est-il pas un simple monologue mais un spectre langagier dans lequel on peut faire entendre les sous-entendus qu'impliquent un échange de rôle, un changement de perspective et une modification de son opinion, et ce de manière plus subtile que dans une structure dialogique qui apparaît de manière évidente dans laquelle une personne représente quelque chose tandis qu'une autre vient opposer ses arguments.⁸¹⁷

La surface langagière signifie donc la mise à mort du dialogue théâtral qui oppose différentes personnalités et propose à l'inverse une structure d'apparence monologique qui correspond en réalité à un discours, sinon chorique, du moins polyphonique. Aussi illustre-t-elle, plus que le personnage théâtral traditionnel, l'éclatement du sujet postmoderne en une personne à la fois unique et multiple. D'autre part, l'utilisation d'une seule et même surface pour expliquer plusieurs systèmes de pensées *a priori* éloignés voire opposés permet d'aplanir de manière imperceptible les divergences d'opinions et de sous-entendre, à travers une seule surface, que telle ou telle prise de position n'est souvent pas éloignée d'une autre conception qui nous semblait pourtant incompatible et ainsi de nous révéler le sens profond et caché de certains discours dont la signification nous paraissait pourtant, au départ, évidente. L'objet principal du théâtre traditionnel était le dialogue comme principal ressort dans la résolution de l'intrigue, c'est-à-dire que la pensée de la pièce progresse à travers l'influence réciproque des personnages au travers d'argumentaires et d'échanges pertinents d'informations, que les

⁸¹⁷ Anke Roeder, *Ich will kein Theater- Ich will ein anderes Theater. Interview mit Elfriede Jelinek*, p.153: „Ich setze nicht Rollen gegeneinander, sondern Sprachflächen. So ist „Begierde & Fahrerlaubnis“ nicht einfach nur ein Monolog, sondern ein Sprachspektrum, in dem man die Zwischentöne des Rollenaustausches, des Perspektivwechsels, der Positionsveränderung feiner hörbar machen kann als in einer grob erscheinenden dialogischen Struktur, in der eine Person etwas vertritt, eine andere etwas dagegensetzt.“

personnages se complètent les uns les autres pour offrir aux spectateurs une compréhension omnisciente de la pièce comme le souhaite l'auteur. Dans la dramaturgie jelinekienne, les „surfaces langagières“ ne recherchent pas leur complément dans d'autres surfaces, elles se suffisent à elles-mêmes, contenant autant leur discours idéologique, que le commentaire critique de ceux-ci. Elles n'ont pas besoin qu'on leur oppose une autre « surface langagière »:

Peter von Becker: *Vos personnages théâtraux commentent également leurs propres discours.*

Elfriede Jelinek: Oui, c'est exactement ce que je veux faire. Et pour réaliser cela, il faut trouver une autre méthode de mise en scène, une autre forme du secret qui, chez moi, se déduit dans le texte parce que je fais apparaître de manière évidente, dans la langue, ce qu'un metteur en scène, dans un texte classique, doit d'abord découvrir. [...] D'autre part, les discussions contradictoires et les oppositions directes sur scène autour d'un thème ne m'intéressent pas.⁸¹⁸

La profondeur de telle ou telle pensée n'est donc plus révélée à travers une maïeutique dialogique, ni sous-entendue. Au contraire, tous les niveaux de compréhension, les arguments, les reproches, les critiques positives comme négatives sont déjà contenues dans le discours de la surface langagière de sorte qu'il ne reste plus rien à ajouter pour les autres « personnages » qui à leur tour développent un discours autoréflexif. Tout est dit, donc mis à la surface de sorte que plus rien ne se cache et que les différents sens deviennent immédiatement visibles. La courte pièce *Les Adieux* propose un exemple symptomatique de ce type de discours, non pas superficiel, mais à la surface. Elfriede Jelinek offre en 2000 une réponse grinçante à la déclaration de Jörg Haider qui la stigmatisa comme « auteur à abattre » et écrit une dénonciation virulente de son idéologie politique. Dans ce long « monologue », l'orateur y décrit sa politique telle qu'elle est, en en laissant transparaître les arrière-pensées grâce à une langue qui ne se tait devant rien et qui, au gré des jeux de mots et calembours, dévoilent, à la manière des lapsus linguae, quelles valeurs cachent réellement sa « surface » politique. Tandis que le texte se structure au début autour d'un « nous », celui-ci glisse en suite discrètement vers un « moi » hégémonique:

⁸¹⁸ Elfriede Jelinek en interview avec Peter von Becker à propos de *Totenauberg: Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*, p.7:

„Peter von Becker: *Ihre Theaterfiguren kommentieren auch ihre eigenen Reden.*

Elfriede Jelinek: Genau das meine ich. Und dafür muss man eine andere Methode des Inszenierens finden, eine andere Form des Geheimnisses, das sich bei mir im Text erschließt, weil ich im Sprechen schon das offen lege, was ein Regisseur bei einem klassischen Text erst entdecken muss. [...] Außerdem interessieren mich Streitgespräche und direkte Auseinandersetzungen um ein Thema auf der Bühne nicht.“

Maintenant, nous sommes là. Nous sommes arrivés à point nommé, car enfin nous avons été nommés! Rien de ce que nous ferons ne sera complètement mal ni complètement bien, et rien ne sera dangereux. Ce sera comme toujours, cela ne viendra que de nous, la bassine de victimes, rouge de sang. [...] Ne témoignons plus, en soyons plus les fils de, ne soyons plus un rayon de soleil, pour la culpabilité, pareil : stop ! Les bêtises d'enfants resteront, la faute : à eux. Les femmes qui à présent resteront sans enfant: plus aucune. Toi en revanche, toi la grande gueule: c'est : moi qui surveille notre pays et sa porte par laquelle n'a le droit d'entrer: plus personne. Je suis: tous. Du regard limpide de celui qui ne s'est jamais déshabitué de son père, la personne qui la perçoit à présent, c'est : moi. La liberté est chassée par : moi, l'obscurité, une personne ne la voit pas du tout, c'est: moi. Celui qui se sent dépendants des tempêtes, c'est : moi. Celui qui veut à nouveau être serein, c'est: moi. Ce qui veut rendre visible ce qui est caché, c'est : moi. Celui qui veut être l'ombre, c'est aussi: moi, si jamais il se passe: quelque chose. Celui qui peut vous libérer de vos soucis, c'est : moi. Avec ces soucis, ceux qui auraient pu humilier certaines personnes, ce sont: nous, ceux qui avaient l'impression d'une perte de pouvoir et étaient prêts à dénoncer à l'étranger, ce sont : nous. Celui qui veut pouvoir se regarder dans une glace, c'est : moi. Celui qui ne veut pas hésiter, c'est : encore moi. Ne dis pas maman! Dis papa ! Ne le dis pas, maman! Dis-moi, papa! Sors ton épée! Celui qui veut être les morts, c'est: encore moi. Celui qui veut aussi être une aide courageuse, c'est : moi. Celui qui n'a pas besoin de mettre un mouchoir devant ses yeux pour ne pas voir les gens assassinés, c'est : moi. Celui qui veut tous les écraser, c'est: moi. Celui qui veut être tous, c'est: moi. Celui qui ne veut pas être une simple pierre d'un édifice, c'est : moi. Celui qui veut être la liberté, c'est : moi. Celui qui veut être l'enfant du père, c'est : moi. Dis-le à maman, dis-le à papa, dis-le maman, dis-le papa. Que je dis. C'est bien ce que je dis! Tout le: temps!⁸¹⁹

⁸¹⁹ *Das Lebewohl (Les Adieux)*, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „Jetzt sind wir da. Wir kamen wie gerufen, wir wurden auch gerufen schließlich! Nichts, was tun wir werden, wird ganz falsch sein und nichts ganz richtig, und nichts wird bringen Gefahr. [...] Nicht weiter zeugen, nicht weiter Sohn sein, nicht weiter Sonne sein, Schuld - ebenfalls: genug! Kinderkram wird bleiben, die Schuld: sie. Kinderlos wird ab sofort Frau bleiben: keine. Du aber du aber, großer Mund: ich selbst, bewache das Land und dieses Tor, durch das eh mehr darf: keiner. Ich sind: alle. Mit dem klaren Blick des vom Vater niemals Entwöhnten sehs jetzt: ich. Die Freiheit vertreib: ich, das Dunkel seh gar nicht: ich. An die Stürme gebunden fühl mich: ich. Mit der Zeit wieder heiter sein will: ich. Was verborgen ist sichtbar machen will: ich. Der Schatten sein will auch: ich, falls mal passiert: was. Mache das alles ich für: euch. Von euren Sorgen befreien kann euch: ich. Damit hätten beschämt auch jene: wir, jene, die unter dem Eindruck des Machtverlusts bereit waren, im Ausland zu denunzieren: uns. In den Spiegel schauen können will: ich auch mich. Zögern will nicht auch: ich. Mein Vater sein will auch: ich. Sag nicht Mutter! Sag Vater! Sag nicht Mutter! Sag Vater! Und zieh dein Schwert! Die Toten sein will auch: ich. Mutiger Helfer sein will auch: ich. Das Tuch vor Augen, um die Gemordeten nicht zu sehen, brauche nicht: ich. Alle niedermachen, will auch: ich. Alle sein, will auch: ich. Kein Stein auf dem andern sein will auch: ich. Die Freiheit sein will auch: ich. Vaters Kind sein will auch: ich. Sags Mutter, sags Vater, sags Mutter, sags Vater. Sag ich. Sag doch: ich! Die ganze: Zeit! »

L'orateur, s'il déclare vouloir représenter l'ensemble du pays, manifeste au fil du discours et grâce à une structure phrastique répétée, un égocentrisme grandissant. Certaines phrases se contredisent complètement, à différents moments du texte, montrant de manière claire, l'incohérence des propos tenus entre discours officiel et pensée réelle de l'orateur, deux dimensions qui normalement devraient constituer la « profondeur » du personnage mais sont ici toutes les deux clairement exprimées, de sorte que rien ne soit tu. A travers la reprise exacte de certaines phrases, le texte cherche à faire entendre tout le sens qui réside dans celles-ci, comme dans « Sag nicht Mutter ! Sag Vater ! », qui se comprennent comme l'affirmation de la suprématie du paternalisme et selon le sens, exhorte à faire taire la femme contestatrice (Elfriede Jelinek elle-même ?) ou bien attend que la vérité officielle sorte de la bouche d'un homme et non d'une femme. D'autre part, la « surface langagière » se caractérise ici, comme dans les autres textes de théâtre de Jelinek, par une oscillation entre un discours théorique apparemment très vague, presque abstrait et donc à l'opposé du personnage réaliste comme dans l'extrait cité ci-dessus et des références non pas réalistes mais à des faits réels comme dans le passage où l'orateur fait allusion à la petite ville de Carinthie (dont il était le gouverneur à l'époque), Villach, dans laquelle il a lancé un projet de technopôle « Silicon Alps », projet façade pour contrer son image de conservateur⁸²⁰. En restant au stade de l'évocation, la surface langagière se donne une vocation plus universelle- donc polyphonique- que le simple personnage.

Il faut considérer d'autre part que si, après un discours d'une surface langagière, il ne reste plus rien à ajouter, ce n'est pas pour autant que les pièces de théâtre de Jelinek sont superficielles et évidentes. En effet, la complexité ne provient alors pas de la profondeur des personnages mais de la ramification parfois extrême des éléments réflexifs de la « surface langagière », visant à être exhaustive et à envisager l'ensemble des aspects, dans toutes leurs variations, pouvant se rapporter au discours tenu. Ceci explique la longueur souvent jugée excessive des textes théâtraux de l'auteur comme *Une Pièce de sport*, pièce de 188 pages contre l'endoctrinement par le sport et le culte du corps aux accents autobiographiques qui, mise en scène dans sa version complète par Einar Schleef, dure plus de six heures. Cette exhaustivité, qui touche parfois au radotage ou à la manie, ne peut être vraiment reproduite sur scène dans son intégralité que si la pièce reste relativement courte. Dans tous les autres cas, des coupures s'imposent, sans que celles-ci soient taboues. En effet, si elles peuvent

⁸²⁰ *Ibid.*: „Am liebsten würden wirs fortjagen, das ganze Land, wo immer nur Angeklagte wir sein werden, vor welchem Gericht?, doch wo herrschten wir dann, und wo wären die Schaulustigen, die uns bewundern? Ich glaube, sie fahren nach Villach, um einmal ordentlich lustig zu sein.“

représenter un handicap à la compréhension dans des pièces de théâtre « traditionnel » lorsque elles enlèvent des informations nécessaires au développement de l'intrigue, dans les drames jelinekiens, qui ne contiennent ni action ni intrigue, le problème ne se pose pas, l'essentiel étant de respecter la présence de différentes voix à l'intérieur des surfaces langagières ainsi que certaines variations et répétitions afin de reproduire la structure de base du texte théâtral. En effet, la forme même de la surface langagière se situe au cœur de la théâtralité des pièces de Jelinek. Comme l'explique Marlies Janz:

La métamorphose de la langue de l'objet en métalangage et la mise en scène de celle-ci est à la base du processus langagier de Jelinek à travers lequel son théâtre est déjà tellement immanent qu'une „mise en scène“ apparaît déjà presque comme une tautologie.⁸²¹

Ce langage qui contient à la fois l'objet et la critique de celui-ci, qui se fait donc forme et contenu, est déjà une interprétation, une illustration de la langue objet de départ de sorte que sur scène, ce soit le règne de l'immanence, c'est-à-dire qu'il n'y ait ni sous-entendus ni informations dissimulées, que tout soit dit et que le sens soit apparent, que la vérité soit sur scène et non ailleurs.

Comment s'illustrent sur scène ces concepts de surface langagière et de langue « apparente » ou métalangage? « Les acteurs doivent montrer le travail »⁸²², affirme Elfriede Jelinek assez tôt dans sa carrière dramatique, mettre en avant les mécanismes du langage jelinekien. Dans l'analyse précédente, il était question de la mise en scène d'une langue polyphonique à travers un travail sur l'acoustique et les différents effets stéréophoniques, à même de représenter l'artificialité des personnages incarnés qui ne correspondent à rien d'autre qu'à un réseau de discours. La polyphonie frôle aussi parfois la cacophonie dans la mesure où elle signifie que plusieurs voix s'expriment en même temps, que cohabitent même plusieurs discours dans une seule phrase. Cette polysémie s'exprime sous la forme de la simultanéité. Il s'agit, pour le metteur en scène ou concepteur artistique, de reproduire scéniquement, au niveau visuel et/ou auditif, cette impression que plusieurs significations, plusieurs personnes s'entrechoquent dans une seule et même surface langagière. Premier effet scénique, pour que les acteurs « deviennent surface plane qui défile devant nous »⁸²³, c'est la présence sur scène de plusieurs acteurs pour jouer une seule surface langagière,

⁸²¹ Marlies Janz: *Falsche Spiegel: Über die Umkehrung als Verfahren bei EJ*. In: *gegen den schönen Schein*, p.83: „Die Verwandlung von Objektsprache in Metasprache und deren Inszenierung ist grundlegend für Jelineks sprachliches Verfahren, dem damit übrigens sein Theater schon so immanent ist, dass ein *mise-en-scène* fast als Tautologie erscheint.“

⁸²² *Je voudrais être légère*, p.9

⁸²³ *Ibid.*, p.13

partant du principe que tout « personnage » jelinekien s'approche de la figure du chœur, non pas comme ensemble cohérent mais comme ensemble de voix différenciables mais qui forment quand même un tout. Que cette mise en scène soit directement proposée dans les indications scéniques ou non⁸²⁴, elle reste toujours une possibilité. Le metteur en scène allemand Michael Simon part même du principe que plusieurs textes théâtraux forment une seule et même surface langagière aux multiples facettes. Son spectacle théâtral, présenté en 2005 au Badisches Staatstheater Karlsruhe puis en 2006 à la MC93 de Bobigny, regroupe en une seule pièce les cinq « drames de princesses » (*Blanche-Neige*, *La Belle au bois dormant*, *Rosemonde*, *Jackie* et *Le Mur*). Sur scène, cinq femmes interprètent les différentes surfaces langagières mais au lieu que chacune incarne uniquement la protagoniste de chaque pièce, la plupart ont également un deuxième « rôle », comme la femme 2, à la fois chasseur et Marilyn 3, ou encore la femme 5, prince et Marilyn 2. Aplanissant les différences de discours masculins ou féminins par l'indifférence manifeste à l'égard de la vraisemblance de l'incarnation proposée par les actrices, Michael Simon suggère ainsi le caractère symbolique et abstrait des corps représentés par les cinq femmes sur scène. En mélangeant les textes et notamment le texte du *Mur*, présent de manière diffuse durant tout le spectacle, il souligne ainsi que ce n'est pas l'intrigue qui rend la pièce cohérente mais l'unité dans la diversité des discours qui s'écoulent dans un flux ininterrompu, unité mise en évidence par la présence scénique simultanée de plusieurs actrices. Celles-ci reproduisent visuellement l'idée que le théâtre de Jelinek correspond à la création d'une surface, entre superficie des éléments représentés (Marylin Monroe, le prince affublé d'un gant de boxe et d'un masque de singe) et interface (entre l'auteur, le metteur en scène, les acteurs et même le public libre de réagir). D'autre part, la logorrhée que représente la pièce crée également cet effet d'horizontalité, propre à la surface, et donne l'impression qu'il s'agit toujours du même sujet autour duquel les interprètes tournent sans jamais s'en éloigner. Cette idée de surface comme maître mot de ces drames se retrouve dans la récurrence du mur comme accessoire scénique et symbole de la pièce. La présentation de la mise en scène précise le sens de ce mur:

Le geste d'une autre qui court, se jette contre un mur, retombe et répète ce geste plusieurs fois vient autant dire le mouvement de lutte désespéré contre les idées reçues que le combat contre le sens ou la recherche insensée de ce qui serait une univocité du texte. Et de fait, la mise en scène préserve leur polysémie aux grandes métaphores qui structurent le

⁸²⁴ Démultiplication de la surface langagière spécifiée dans *er nicht als er*, p.7: « Mehrere, aber durchaus gutmütig zueinander » ou *Das Werk*, p.91: „ Etliche Geissenpeter [...] teilen [...] sich den folgenden Text untereinander auf. [...] Nach Belieben können jederzeit noch mehr Heidis hinzukommen. “

texte, au premier rang desquelles on trouve ce mur, évoqué sans cesse, à la fois frontière à franchir, séparation et surface de projection.⁸²⁵

Ce mur, c'est donc tout comme la surface et l'interface, à la fois la zone de séparation entre deux univers (comme la fiction et la réalité, le théâtre et le monde réel), mais également l'espace où deux éléments hétérogènes se mélangent, enfin « surface de projection », c'est-à-dire espace en libre accès où chacun est libre d'ajouter ses propres représentations et conceptions, ici, de ces drames de princesses. Les surfaces langagières sont donc toujours en lien avec ce mur, symbole de toute l'esthétique jelinekienne.

Ce qui, dans cette mise en scène, illustre finalement le mieux l'esthétique de surface et d'interface omniprésente dans les pièces, c'est la confrontation de la langue des surfaces langagières, langue qui se veut elle-même surface, et les corps des acteurs présents sur scène, c'est-à-dire leur apparence extérieure, leur image superficielle. Dans ces *Drames de princesse*, c'est le décalage entre les corps féminins, affublés de telle ou telle manière et les « personnages » censés être représentés, qui révèle au spectateur l'étude du sens profond des discours par le biais de la surface. D'autre part, ce sont encore les corps en action de ces actrices qui se précipitent contre un mur sur scène qui poussent le public à s'interroger sur le sens caché de ces interfaces que sont les corps, le langage et même la scène. Elfriede Jelinek revient, en interview, sur ces interfaces physiques et langagières:

Ce qui m'intéresse, c'est l'« interface », ou „the gap“, le fossé, l'abîme qui existe entre le corps de l'acteur et son rôle, son texte [...].⁸²⁶

En effet, pour Arthur Pelka qui concentre son étude sur Jelinek autour de la présence tout autant que de l'absence des corps dans les drames jelinekiens le corps de l'acteur serait le seul et unique élément qui soit véritablement essentiel à une mise en scène, partant du principe qu'une esthétique théâtrale repose d'abord sur la réflexion effectuée autour du rapport entre le texte et la présence physique sur scène:

Le théâtre n'a besoin, pour sa mise en scène, ni de matériels particuliers, ni de systèmes sémiotiques particuliers. Le corps humain et peut-être également quelques objets autour de lui sont tout ce qui est nécessaire pour produire une mise en scène théâtrale.⁸²⁷

⁸²⁵ <http://www.theatre-contemporain.net/Presentation,345>, site consulté le 22/05/2007

⁸²⁶ Yasmin Hoffmann, « *Sujet impossible* », in Germanica, *Esthétique théâtrale et représentations du sujet*, 1996, p.170: « Mich interessiert die « interface », oder « the gap », der Abgrund, der Spalt zwischen dem Körper des Schauspielers und seiner Rolle, seinem Text [...] ».

Le théâtre traditionnel propose une adaptation la plus grande possible du corps de l'acteur au personnage qu'il incarne (de sa voix, son jeu, son costume, son aspect physique). Alors le comédien englobe le personnage et en fait sa – fausse – profondeur.

Les pièces de Jelinek proposent le chemin inverse: sur scène, la surface de l'acteur (c'est-à-dire les éléments cités) rentre en confrontation souvent violente avec le texte. C'est donc l'affrontement sur scène de la surface physique et de la surface langagière auquel nous assistons, dans lequel la scène joue le rôle d'interface, permettant de mettre spatialement côte à côte le discours et l'être humain. On assiste alors à une mise à plat des différents agents qui constituent un spectacle théâtral, une juxtaposition plutôt qu'une superposition qui rend immédiatement visibles au spectateur tous les éléments qui constituent une pièce de théâtre et son sens.

Si l'acteur et sa présence physique sur scène représentent la partie minimale de la mise en scène théâtrale, les « quelques objets autour de lui » participent également de la réalisation scénique de l'esthétique de la surface propre à Elfriede Jelinek. Comme l'explique Franziska Schössler dans son article *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz*, cette violente séparation du corps et de la parole entraîne également des modifications significatives de l'espace scénique:

La dissociation fondamentale de la langue et du corps (dans le postdramatique) affecte également la disposition spatiale, elle décompose l'espace comme unité dramatique même si celui-ci devient le principe organisationnel de l'histoire ou des histoires.

D'autre part, dans les drames étudiés, en raison de cette iconisation et de cette matérialisation, une confrontation entre des médias rivaux se dessine, avant tout entre les univers visuels du média filmique qui imitent les drames, les replacent dans un mimétisme (déformant) et les démontent – [...]. Jelinek aménage sa scène avec des écrans de projection qui dédoublent la parole ainsi que les personnages.⁸²⁸

⁸²⁷ Artur Pelka, *Körper(sub)versionen*, p.24: "Das Theater braucht für seine Inszenierung weder besondere Materialien, noch besondere Zeichensysteme. Der menschliche Körper und vielleicht noch einzelne Objekte aus seiner Umgebung sind alles, dessen es bedarf, um eine theatrale Inszenierung hervorzubringen."

⁸²⁸ SCHÖSSLER, Franziska, *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz in Soziale Räume und kulturelle Praktiken*, éd. par Georg Mein, transcript, Bielefeld, 2004, p.237: „Die grundlegende Dissoziation von Sprache und Körper (im Postdramatischen) affiziert auch die Raumgestaltung, zersetzt den Raum als dramatische Einheit, obgleich er zum Organisationsprinzip von Geschichte(n) wird.

Darüber hinaus zeichnet sich in den untersuchten Dramen, und zwar aufgrund dieser Ikonisierung und Materialisierung, eine Auseinandersetzung mit rivalisierenden Medien ab, allem voran mit den kinesthetischen Bilderwelten, die die Dramen imitieren, in einer (verzerrenden) Mimikry nachstellen und demontieren – [...] Jelinek stattet ihre Bühne mit Leinwänden aus, die das Personal wie die Sprache doppeln.“

Les pièces de Jelinek comme, description de lieux imaginaires, manifeste, au niveau des supports visuels et auditifs utilisés, ce que peut être un théâtre de la surface, un théâtre où tout est présenté de manière juxtaposée mais aussi de manière simultanée. Aussi le „multimédial“, l'utilisation simultanée de plusieurs médias sur scène (cinéma, musique, télévision, photographies etc.), est-il la formulation scénique la mieux appropriée pour illustrer la langue jelinekienne qui contient en elle-même cette utilisation de différents canaux, de différentes voies ou voix. En cela, les drames jelinekiens ont besoin de la mise en scène théâtrale:

Mais le médial se trouve sur la scène. Cet espace dans les textes est un espace multimédial. Pour cette raison, ce sont des textes pour le théâtre parce que seul le théâtre peut reproduire ou plutôt produire de multimédial.⁸²⁹

Les différents médias à l'intérieur seront donc juxtaposés les uns à côté des autres pour participer à la création non seulement spatiale mais aussi visuelle, acoustique et sensorielle de l'espace, du lieu imaginaire de la pièce. Le drame, de manière générale, se comprend pour Manfred Pfister, d'entrée, comme une „unité plurimédiale“:

Les différents canaux comme le son, les bruits, la lumière, l'espace, les costumes, les objets et les personnages sur scène, ont chacun leur propre code et constituent aussi bien le signe esthétique que sa signification.⁸³⁰

Associer scéniquement des différents „canaux“, c'est chercher à créer des liens (ou des dissonances) entre leurs significations à travers leurs représentations esthétiques.

Dans l'extrait cité, Franziska Schössler insiste particulièrement sur l'utilisation de la vidéo, faite dans les différentes réalisations et parfois mentionnée dans les indications scéniques, qui apparaît comme une redondance par rapport au texte de la pièce. C'est le cas par exemple dans *Totenauberg*. Elfriede Jelinek explique son recours à la vidéo dans une interview:

EJ: « Mon utilisation de la vidéo dans *Totenauberg* n'est certainement pas accidentelle et ne devrait pas être limitée à une histoire de scénographie. Je concevais qu'il devrait toujours y avoir quelque chose qui se passe sur le grand écran, même quand rien ne se passe.

⁸²⁹ Karl Baratta en interview: „Aber das Mediale ist auf der Bühne. Dieser Raum in den Texten ist ein multimedialer. Deshalb sind sie für das Theater, weil allein das Theater dieses Multimediale reproduzieren bzw. herstellen kann.“

⁸³⁰ Margarete Sander, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, p.58: „Die unterschiedlichen Kanäle wie Ton, Geräusch, Licht, Raum, Kostüm, Requisit und Bühnenfigur, haben jeweils ihren eigenen Code und konstituieren sowohl das ästhetische Zeichen als auch dessen Bedeutung.“

EB: *Que représente le film pour vous?*

EJ : J'ai parlé de cela dans mon essai "Gegen den schönen Schein" (*Contre la belle apparence*). On y retrouve la reproduction de ce qui revient éternellement dans le média filmique, en contraste avec le caractère transitoire de l'événement théâtral. Ces deux moments devraient être contrebalancés, ce qui implique la mise en place d'une différence comportement des acteurs dans le film et sur scène.⁸³¹

Aux yeux de l'auteur, la juxtaposition de la pièce jouée par les acteurs et d'un fond d'écran en mouvement quasi permanent offre un contraste entre la temporalité du théâtre et le caractère permanent du film. Les images que le film diffuse s'imposent à nous comme des choses éternelles puisque reproductibles à l'identique à l'infini contrairement à la représentation théâtrale qui s'inscrit dans l'éphémère. La mise à plat de ces deux médias permet alors une critique saisissante de celui qui est aujourd'hui devenu omniprésent: le film et ses images éternelles:

Le théâtre se frotte à l'omniprésence des médias en tant que producteurs principaux de bassins d'images collectives, il force la confrontation entre les médias dominants, imite la suprématie ambiante des images sur la langue, comme le monde médiatique le souligne, mais dans le but de problématiser cette production d'images collectives – la critique comme marque de distinction. Le monde de l'image propagé par les médias, comme le montre par exemple clairement Jelinek, produit des imitations sans originaux [...] et établit un monde de l'apparence collective dans lequel s'érigent avec délectation des mythes identitaires xénophobes.⁸³²

La vidéo sur scène reproduit l'hégémonie de l'image qui influence notre langage mais aussi notre pensée, nous présentant des images qui sont de simples signes sans signifiés. Le

⁸³¹ Eva Brenner, «Where are the Big Topics, Where is the Big Form? Elfriede Jelinek in Discussion with Eva Brenner about her Play, Totenauerg, Theater and Politics», p.22 : EJ: My use of film in *Totenauerg* is certainly not accidental, should not be limited to a matter of stage design. I envisioned that there would always be something going on on the big screen, even when nothing was going on. [...]

EB: *What does the film mean to you?*

EJ: I have written about this in my essay "Gegen den schönen Schein" (Against Surface Quality) which reflects this contradiction. There you can find the reproduction of the eternally-returning in the film medium, contrasted with the transitory quality of the theatrical event. Those two moments should be counter-balanced which also entails an engagement of the difference between actors' behaviour in film and on stage."

⁸³² SCHÖSSLER, Franziska, *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz in Soziale Räume und kulturelle Praktiken*, p.237: "Das Theater reibt sich an der Omnipräsens der Medien als zentrale Produzenten von kollektiven Bildpools, forciert diese Auseinandersetzung mit preferierten Medien, imitiert die generelle Dominanz der Bildebene über die Sprachebene, wie sie die mediale Welt auszeichnet, doch auch um diese kollektive Bildproduktion zu problematisieren – Kritik als Distinktionsmerkmal. Die mediale Bildwelt, so wird beispielsweise bei Jelinek deutlich, produziert Imitate ohne Originale [...] und etabliert eine Welt des kollektiven Scheins, in der sich ausgrenzende Identitätsmythen genüsslich einrichten."

multimédial comme mise en scène se donne donc pour mission de dévoiler ce monde superficiel, cette théâtralisation du monde à l'échelle planétaire.

Dans ce démontage des médias par les médias, la scène joue le rôle d'interface, c'est-à-dire d'espace neutre et intermédiaire au sein duquel des canaux hétéroclites peuvent être présents en même temps, se mêler l'un à l'autre ou au contraire s'entrechoquer pour se nier l'un l'autre. Comme le souligne Elfriede Jelinek dans son essai *In Mediengewittern*, ses surfaces langagières se composent elles-mêmes de discours issus du « pouvoir », c'est-à-dire dans ce texte du discours dominant des médias et en particulier de la télévision. Elles peuvent ainsi, par un changement de contexte (les images télévisuelles sont reproduites auditivement sur scène), à nouveau mettre une distance critique entre le spectateur et les propos entendus à la télévision. A quoi sert alors l'introduction supplémentaire de la vidéo si celle-ci est déjà imitée voire parodiée par les acteurs ? On pourrait estimer que celle-ci est même contreproductive puisque l'impact de la langue jelinekienne vient justement du fait qu'il produise un théâtre de la parole abondante pour remplacer le flux continu d'images médiatiques qui envahissent notre quotidien. Dans plusieurs pièces, l'auteur prône directement l'utilisation d'un écran de projection. Mais les films projetés ne sont en réalité pas issus de la télévision. Dans *Reine des Aulnes*, la didascalie initiale propose la mise en scène suivante :

Derrière [l'actrice], sur la façade du Burgtheater qui est recouverte d'un gigantesque écran, sont projetés des films de vacances d'amateurs, eux aussi gigantesques, tournés à la campagne, avec des gens joviaux en tenue folklorique ou en maillot de bain.⁸³³

L'écran surdimensionné prend alors visuellement une bonne partie de l'espace scénique, tandis que l'actrice devra combattre cette hégémonie spatiale de la vidéo par ses paroles et son action sur scène. L'affrontement des deux canaux, théâtral et filmique, illustre visuellement et instantanément le rapport de force existant aujourd'hui entre « l'individu » ou son substrat et la présence écrasante de la télévision et du cinéma. D'autre part, la diffusion de « films amateurs » qui tendent donc à donner une image de la « vraie » vie, n'obtiennent pas la même lecture quand elle se retrouve associée scéniquement à la surface langagière de la Reine des Aulnes. Alors que nous serions susceptibles de nous attendrir et de nous identifier à ces gentils films de vacances à la campagne, le discours fascisant, mortifère et réflexif

⁸³³ *Erlkönigin*, p.7: « Hinter [der Schauspielerin], auf die Fassade des Burgtheaters, die mit einer riesigen Leinwand verhängt ist, werden, ebenso, riesig, Amateur-Ferienfilme aus dem ländlichen Raum, mit fröhlichen Menschen in Tracht oder Badekleidung, projiziert. »

autour des notions de masse et d'individu, apporte une nouvelle grille de lecture de ces images qui apparaissent tout d'un coup détestables puisqu'elles se présentent alors comme les garants des mythes du système dominant. Les mythes de la nature saine et salvatrice, du bon Autrichien, celui qui respecte les traditions austro-autrichiennes (c'est-à-dire celui qui n'est pas d'une autre culture, un immigré, un étranger), de la glorification de la famille comme symbole du bonheur suprême se révèlent, alors qu'ils apparaissaient sous une forme soi-disant authentique voire voyeuriste (le film amateur), comme une grande entreprise d'illusions collectives (dont l'étendue se mesure spatialement sur scène). Ces films se décryptent donc comme des images pleines de sous-entendus et dont le sens profond est ici démythifié grâce à la surface.

Sur l'écran de projection, on peut donc trouver des films – entre fiction et réalité – qui révèlent alors l'action sur scène comme un pendant grotesque⁸³⁴. C'est grâce au dédoublement exagéré que le processus de démythologisation s'opère.

Dans plusieurs autres pièces, les vidéos diffusées ne sont ni des images réelles⁸³⁵, ni des fictions mais des slogans et surtout des chiffres. Ainsi, dans *Houlette, Bâton et Schlag*, Elfriede Jelinek suggère à deux reprises de diffuser sur grand écran des phrases et des statistiques:

*Sur un écran normal ou sur un écran de projection, la seule chose qui ne soit pas recouverte, apparaît en lettres fluorescentes: Attention, l'UE, le peuple d'Autres-Riches arrive.*⁸³⁶

Sur le tableau lumineux avec la tête de chien de garde, les nombres suivants apparaissent en lettres fluorescentes, ils sont également lus à haute voix: Attention, tout ce qui va suivre est vrai! 5004 personnes touchant la retraite autrichienne! En 1993, environ 1,6 milliards de schillings ont été versés de l'Autriche en prestations de retraite et d'assistance aux victimes.

⁸³⁷

Le même principe est repris dans *L'Oeuvre*:

⁸³⁴ Autre exemple : dans la mise en scène de *Das Werk* par Nikolas Stemmann, des extraits du film *Das Lied von Kaprun* (qui glorifie la construction du barrage comme un combat titanique contre les forces de la nature) sont diffusés sur grand écran tandis que Peter, affublé en tenue d'après-ski, répète les paroles du personnages en léger différé.

⁸³⁵ Cf. *Stecken, Stab und Stangl*, p.17 : « *Kleiner Dia-Vortrag* »

⁸³⁶ *Ibid.*: „Auf einem Bildschirm oder einer Leinwand, dem einzigen Ding, das nicht überzogen ist, erscheint in Leuchtschrift: Achtung, EU, die Österreichsten kommen“

⁸³⁷ *Ibid.*, p.64: *Auf der leuchtenden Tafel mit dem Schäferhundkopf folgende Zahlen in Leuchtschrift, es wird aber auch laut vorgelesen: Achtung, alles wahr! 5004 Empfänger österreichischer PensionerIn! Im Jahr 1993 sind von Österreich ca. 1,6 Milliarden Schilling aus pensions- und Opferfürsorge-Leistungen überwiesen worden.*“

*Suivent, en lettres fluorescentes, les statistiques sur le marché du travail allemand pour l'industrie de guerre, ce qui nous a toujours passionnés. Ou pas. On peut aussi faire défiler autre chose, dans tous les cas quelque chose de triste, les références des morts, n'importe lesquels.*⁸³⁸

Par cette utilisation du multimédial, la critique s'opère encore une fois grâce à la comparaison entre la scène et ce qui se déroule sur l'écran. Les deux pièces citées se basent sur des événements, des „catastrophes“ réelles dans lesquelles ont péri plusieurs personnes de manière spectaculaire. Les surfaces langagières parlent ainsi de la mort et des morts sans pour autant jamais directement retracer les éléments de ces vrais drames. Mais les indications scéniques sont en partie à considérer, elles aussi, comme des procédés ironiques, comme le suggère la reprise indifférenciée de chiffres, quelle que soit leur provenance. L'écran, par qui la grande illusion médiatique et le culte de la superficialité sont arrivés, diffusent cette fois-ci, après une mise en garde sous forme de calembour, de vraies informations sous leur forme la plus épurée: des chiffres issus de statistiques. Si les surfaces langagières sont incapables de dire la vérité, celle-ci arrive donc par les médias qui l'avaient pourtant le mieux détournée. Cependant, le chiffre en lui-même semble plus importer que ce à quoi ou à qui il se rapporte. Ces chiffres, produits de statistiques plus ou moins fiables, sont eux aussi décrédibilisés dans d'autres pièces, notamment dans *Une Pièce de sport* et *Dans les Alpes*:

*La coryphée, ou la coryphée, doit être relié, au moyen d'écouteurs, à la chaîne sportive et annoncer au public tous les résultats sportifs intéressants ou nouveaux, selon son appréciation? Pour ce faire, soit le coryphée avance jusqu'à la rampe et expose ce qu'il a à dire, soit il l'écrit sur des tableaux qu'il brandit soit, mais ça coûte un peu plus cher, il se sert d'affichages grand écran dont on peut entrer le contenu comme dans un ordinateur ou une machine à écrire.*⁸³⁹

⁸³⁸ *Das Werk*, p.203: „Es folgen in Leuchtschrift die Bestimmungen über den deutschen Arbeitsmarkt für die Kriegsindustrie, die uns ja immer schon so interessiert haben. Wir konnten es gar nicht erwarten, sie endlich zu lesen. Oder sie folgen halt nicht. Es kann auch etwas anderes folgen, jedenfalls etwas Trauriges, die Daten der Toten, egal, welcher.“

⁸³⁹ *Ein Sportstück*, p.7: „Der Chorführer, oder die Chorführerin, soll mittels Ohrstecker mit dem Sportkanal verbunden sein und alle interessanten Sportereignisse oder die neuesten Ergebnisse, je nach seiner (ihrer) Einschätzung, dem Publikum bekannt geben, entweder indem der Chorführer zur Rampe tritt und verkündet, was er zu sagen hat, oder indem er es auf Tafeln schreibt, die er hochhält, oder, etwas teurer, mittels Leuchtschrift, die man eingeben kann wie in einem Computer oder eine Schreibmaschine.“

*Les gens s'attroupent autour de lui. Il distribue des numéros qu'il tire d'un rouleau de papier et qui sont pris avec enthousiasme. Dans le même temps, les numéros apparaissent les uns après les autres sur un écran publicitaire.*⁸⁴⁰

Les numéros ont donc des référents très variés, allant du résultat sportif à des personnes anonymes. Leur véritable sens ne se présente alors qu'en contraste avec l'action scénique. Dans *Une Pièce de sport*, tandis que sont diffusés ces scores de matchs, le spectateur regarde et écoute également des surfaces langagières déverser leur analyse de la discipline sportive, de son culte de l'apparence et des relents fascisants que celle-ci comprend. De même, dans *Dans les Alpes*, nous assistons au dialogue entre l'homme, mélange entre Paul Celan et de tous les exclus, et l'enfant, image officielle de la victime, symbole de l'Autriche qui se veut bien-pensante et qui refoule en réalité les penchants nazis de son idéologie. Le chiffre prend alors une toute autre dimension que celle du rapport objectif d'événements. Il vient remplacer la personne humaine en la plongeant et la faisant ainsi disparaître dans une masse non identifiable. Les hommes deviennent alors des numéros, conséquence des types de discours que tiennent sur scène les surfaces langagières.

Opposer de manière simultanée vidéo et action scénique force donc l'esprit des spectateurs à déduire de ces surfaces la face cachée des propos tenus dans la pièce.

Si la confrontation de l'écran et du théâtre s'avère particulièrement riche, puisqu'il permet de jouer autant sur des oppositions sonores que visuelles, et ainsi d'étaler les différents aspects d'une problématique (logique horizontale) plutôt que de les concentrer sur un seul élément, c'est-à-dire une intrigue principale, des personnages principaux (logique verticale), la mise en surface peut également s'opérer à l'aide d'un seul canal. Aussi l'acoustique permet-elle de nombreux jeux sur les résonances et ainsi la mise à plat du texte théâtral. Que l'on démultiplie artificiellement la voix des acteurs ou que plusieurs acteurs interviennent sur le texte d'une seule et même surface langagière, les différentes facettes d'un „personnage“ peuvent être reproduites scéniquement grâce à la juxtaposition matérielle de différentes voix. C'est aussi la proposition de mise en scène de Jossi Wieler pour *Wolken. Heim* en 1993⁸⁴¹. Outre l'utilisation d'une vidéo présentant l'évolution de nuages, la pièce joue sur les différents canaux à travers cinq actrices d'âge différent qui se répartissent le texte ou le disent à l'unisson suivant les passages. Si l'une d'entre elles tente de jouer le coryphée, les

⁸⁴⁰ *In den Alpen*, p.41 : « Die Leute scharen sich um ihn. Er verteilt von einer Papierrolle Nummern, die bereitwillig entgegengenommen werden. Zugleich beginnt an einer Wandanzeige Nummer für Nummer zu erscheinen. »

⁸⁴¹ Des photos de la mise en scène sont disponibles sur le site internet d'Elfriede Jelinek, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

autres prennent bien souvent leur indépendance et partent seules à la recherche des traces des personnes qui ont vécu dans ce lieu étrange. En effet, les cinq femmes évoluent dans un sorte de bunker transformé en bureau, avec un secrétaire, plusieurs fauteuils et des casiers, elles chantent, crient, lisent, déduisent le texte en s'appuyant sur les différents éléments du décor qu'elles découvrent tout au long de la pièce. Elles tiennent ainsi le rôle d'historiennes à la recherche de sources et d'exégètes du texte »⁸⁴². Le discours vient donc de la surface matérielle, des accessoires disposés dans l'espace scénique. Plus tard, c'est une voix issue d'un poste radiophonique qui continue la découverte du texte, rappelant de manière auditive, que le texte ne correspond pas aux présences physiques sur scène. Des voix internes et externes au spectacle théâtral font donc ressortir acoustiquement les différents niveaux du texte de départ. Ce sont donc d'après les signes apparents et par la juxtaposition hétérogène de ceux-ci que le sens de la pièce se manifeste.

Les différents jeux sonores que permettent les pièces de Jelinek s'appuient sur la musicalité quasi-structurelle de ces drames. En effet, la musique qui sous-tend l'écriture théâtrale de l'auteur est, selon la Prix Nobel, une forme artistique qui permet tout particulièrement l'illusion de simultanéité:

La musique est l'art de la simultanéité de toutes les possibilités et de tous les événements parce qu'elle suspend le temps en le laissant passer. Le temps reste donc planté là et se regarde en train de passer devant lui-même, tel un bateau (et passe mais ne disparaît pas, tout suspendu qu'il est), porté par le courant qui n'est autre que lui-même.⁸⁴³

D'autre part, si l'esthétique de la surface de Jelinek se manifeste clairement au niveau scénographique, elle apparaît également dans la dramaturgie dont découlent les pièces et qui se base sur différents principes engendrant cette impression de surface et d'immanence.

Tout d'abord, pour reprendre l'élément le plus frappant de cette nouvelle dramaturgie, le traitement du temps et de l'intrigue théâtrale témoigne d'une logique opposée à celle de la verticalité. En effet, les nouvelles pièces de théâtre de Jelinek n'ont ni intrigue ni cadre temporel précis. Si sur scène, aucune histoire n'est développée, c'est que les personnages ne présentent aucune évolution, aucun développement psychologique et ne gagnent nullement

⁸⁴² Ute Nyssen, *Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek*, p.370-371: „Mit ihnen [den Schauspielern] in ihrer Doppelrolle als Geschichtsforscher und Textexegeten zugleich inszenierte Jossi Wieler einen Riesenerfolg.“

⁸⁴³ Elfriede Jelinek, *Musik und Furcht* dans le livret de *Vampyrotheone* (Olga Neuwirth), Kairos, p.6: « Musik ist die Kunst der Gleichzeitigkeit aller Möglichkeiten und allen Geschehens, weil sie die Zeit aufhebt, indem sie Zeit vergehen lässt. Also die Zeit sitzt da und sieht sich selber zu, wie sie als Schiff vorübertreibt (und vergeht, aber nicht verschwindet, in sich aufgehoben, wie sie ist), von sich selbst als Strömung getragen.“

en maturité à la fin de la pièce. Les drames jelinekiens ne donnent donc pas une vision verticale, linéaire de l'Histoire selon laquelle les événements se succèderaient pour s'empiler les uns sur les autres, créer un avant et un après cohérents et mettre en scène ainsi la possibilité de recréer une histoire et d'inventer de la profondeur chez des êtres pourtant fictifs. La logique de Jelinek est en effet de casser cette grande illusion qui apparaît d'abord au théâtre et qui montre le pouvoir de la mise en scène pour créer l'apparence de la profondeur là où elle n'existe pas. Pour montrer justement que tout n'est que surface plane, que superficialité, l'auteur déconstruit ce qui permet au théâtre traditionnel de créer l'illusion de la profondeur. Si Elfriede Jelinek s'en prend d'abord à l'intrigue et aux personnages comme garants d'une trompeuse vraisemblance, ce qui la préoccupe au niveau scénique, c'est la notion de temporalité, indéfectible, immanente au spectacle théâtral. „De toute façon, rien ne dure éternellement et au théâtre nous pouvons nous préparer à entrer dans la temporalité“⁸⁴⁴, nous prévient Jelinek dans *Ich möchte leicht sein*. Cette prédilection pour le médium théâtral s'explique alors par le fait que celui-ci soit l'un des meilleurs moyens pour lutter contre cette „illusion de la fin de l'Histoire“, telle que la conçoivent les philosophes de la postmodernité.

L'analyse précédente révélait un certain goût de l'auteur pour l'utilisation de la vidéo sur scène, proposant aussi une réflexion sur ces notions d'éphémère et d'éternité. En effet, Elfriede Jelinek n'est non pas hostile au film cinématographique mais à la prétention des acteurs de théâtre à faire ce que le film ne peut: c'est-à-dire à reproduire, mais de manière à chaque fois différente, un scénario préexistant. Ces acteurs-là, l'auteur aimerait les chasser de la scène pour les enfermer dans le média filmique:

Aplatissons-les jusqu'à les transformer en celluloïd! Peut-être ferons-nous d'eux un film [...]. Rien ne peut plus être modifié, finie l'éternelle rengaine du jamais-tout-à-fait-pareil. Ils sont tout simplement bannis de notre vie [...]. Il ne doit plus y avoir de théâtre. Ou alors on répète à l'infini la même chose (action de filmer une représentation secrète que nous autres humains, n'avons le droit de voir que dans SA SEULE ET UNIQUE REPETITION), ou bien on ne fait pas deux fois la même chose.⁸⁴⁵

Ce que Jelinek reproche au théâtre, c'est sa prétention à reproduire une histoire dans une infinité de variations. Ce processus théâtral est en effet semblable à celui qui crée cette illusion de la fin de l'Histoire. En effet, dans les médias, les „intrigues“, ici les événements

⁸⁴⁴ *Je voudrais être légère*, p.13

⁸⁴⁵ *Je voudrais être légère*, p.13

réels, sont mis en scène et „joués“ de sorte à toujours arriver à la même conclusion („nous vivons dans un monde d’insécurité“, „la guerre n’est qu’un énième programme télévisuel“). Seule la forme (les acteurs, le décor) change et non le fond, afin de créer l’impression qu’un seul et même spectacle se reproduit à l’infini tout en conjurant l’illusion du changement à travers d’infimes variations. Le film, fictionnel, au contraire, enferme l’histoire dans un format prédéfini qui ne peut se répéter qu’à l’identique. Ainsi la notion d’histoire transmise est-elle différente: une histoire est bien une suite d’événements inédits, contextualisés et localisés dans le temps (le film date de telle année et se situe pendant telle période historique) qui ne se produisent qu’une seule fois. Son sens ne peut donc être dénaturé puisque la forme ne peut être modifiée. D’autre part, le cinéma se présente d’emblée comme une fiction et ne peut donc se confondre avec la réalité. Ce sont surtout les films qui s’éloignent le plus du réel qui fascinent Elfriede Jelinek, notamment les films d’horreur comme *Carnival of souls* ou des films qui flirtent avec l’irréel comme *Lost Highway* de David Lynch. Mais si les moyens filmiques de suggestion et de perception l’impressionnent, pour l’auteur, film et théâtre n’ont pas la même appréhension du monde:

Le film, c’est le mouvement, un écoulement du temps qui repose sur une planification très précise. Seules les mesures les plus brutales peuvent contraindre les images à s’ordonner selon une certaine succession et à rester à leur place, dans le mouvement, mais on a prévu auparavant dans les moindres détails comment cela doit se dérouler. Le film suggère que tout ce qui existe est prévisible.⁸⁴⁶

Le film représente donc la maîtrise totale du temps qui passe, la possibilité d’agir comme un Dieu omniscient qui a prévu une destinée pour chacune des choses qui existent dans son univers et qui n’en dévient pas. C’est donc la maîtrise parfaite de l’évolution et de l’histoire, créant ainsi une sorte de monde à nouveau enchanté dans lequel les êtres n’agissent pas par hasard.

Au sujet de *Lost Highway*, film qui semble au contraire ne pas enfermer ses personnages dans des destins tout tracés, Elfriede Jelinek précise:

Mon travail correspond à un retrait de la réalité que Lynch et Gifford ont, de leur côté, effectué depuis longtemps. Dès que quelque chose s’établit dans le réel, on le remet

⁸⁴⁶ *Im Lauf der Zeit, Vorwort*, sur *La Pianiste* de Michael Haneke, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fhaneke.htm>: « Film ist Bewegung, ein Zeitvergehen, das auf genauester Planung beruht. Nur die brutalsten Maßnahmen können die Bilder zwingen, sich in eine bestimmte Aufeinanderfolge zu begeben und dort zu bleiben, in der Bewegung, aber man hat sich vorher genau ausgerechnet, wie das zu geschehen hat. Film suggeriert, daß alles, was ist, berechenbar sei. »

immédiatement en question. Le film qui est bien cet écoulement visible du temps, est capable de montrer ce processus en étant ce qu'il est. [...] Avec une pièce de théâtre qu'on écrirait à partir de ce film, par exemple, ce serait totalement impossible. Le théâtre ne serait pas un lieu approprié, il ne pourrait que lui courir après en le maudissant ? Quand on pense qu'il ne peut pas du tout se mouvoir, le pauvre!⁸⁴⁷

Selon l'auteur, le théâtre s'oppose au film sur deux points: quoique plus éphémère que le film, il montre moins bien le temps qui passe et il ne permet pas le mouvement. Double paradoxe, pourrait-on dire, puisqu'on reconnaît plus habituellement que le film peut se rejouer à l'infini et ne peut se mouvoir hors de l'écran. Mais Jelinek adopte un autre point de vue : le théâtre ne montre pas l'écoulement du temps puisqu'il se rejoue à chaque fois de manière différente, proposant une vision spiralaire de l'histoire. D'autre part, les corps des acteurs sur scène, quoique plus vivants et plus en mouvement que les personnages d'un film, sont enfermés dans une seule image et non une succession d'images : celle de la scène. Dans *In einem leeren Haus*, texte que la dramaturge écrit après avoir assisté à la répétition d'une de ses pièces, elle analyse ces notions de mouvement des corps sur scène:

Au fond, tous les corps sont alors semblables, dans cet espace infini, sur cette surface sans fin, et ainsi les mouvements ne peuvent-ils nullement se distinguer les uns des autres, ainsi les mouvements ne forment-ils qu'un seul mouvement dans lequel ils se fondent. Car la nature les englobe où qu'ils soient. [...] On peut ordonner et rassembler des idées, mais nous, les arbres, non. [...] Leur mouvement est –il un changement de lieu ou consiste-t-il en ce qu'ils doivent en émouvoir d'autres qui pour l'instant ne sont pas là du tout? [...] Avec ma pièce, le metteur a commencé à vouloir tout prévoir pour les corps sur scène [...]. Mais ils se dérobent et devront pourtant plus tard : ne pas bouger. [...] Ils sont obligés d'être la nature et de le rester, mais tout ce que le metteur en scène a projeté de leur faire faire, est contre leur nature. Heureusement que j'ai mis toutes ses règles hors d'état de nuire! [...] Au départ, j'étais le chemin que les personnages devaient emprunter mais maintenant le chemin a taillé la route. [...] Le chemin s'est dissout en ce qu'il était à l'origine: la nature. [...] Le chemin et sa volonté orientée se sont débobinés, pardon, bobinés, comme un fil d'Ariane [...] et sont devenus une sorte de corps céleste qui décrit des cercles, c'est-à-dire le mouvement parfait par excellence, tandis que tout ce qui pourrait encore se passer plus bas peut être immédiat,

⁸⁴⁷ *Lost Highway*, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: « Meine Arbeit ist ein Rückzug vor dem Realen, den aber Lynch und Gifford selber schon längst vollzogen haben. Sobald etwas real Gesetztes erscheint, wird es sofort in Frage gestellt. Der Film, der ja das sichtbare Vergehen von Zeit ist, kann das zeigen, indem er ist was er ist. [...] Das wäre z.B. mit einem Theaterstück, das man nach diesem Film verfassen wollte, absolut unmöglich. Das Theater wäre kein angemessener Ort dafür, es könnte nur hechelnd hinterher jagen. Und dabei kann es sich doch überhaupt nicht bewegen, das arme Ding! »

quand ?, remis à plus tard, toujours, seulement imparfait, violent, [...] tout droit ce qui serait le mouvement le plus fallacieux de tous.⁸⁴⁸

La scène théâtrale forme donc, pour Jelinek, un espace plan aux contours indéterminés, une surface sans fond et sans limites, sur laquelle tout se meut pour ne former qu'un seul spectacle. La scène met donc tous les acteurs sur le même plan spatial et sont dnc tous nivelés à la même hauteur pour former une seule et même surface. Alors que le film se déroule dans le temps qu'il rend visible, le théâtre, lui, rend visible le lieu. Quelle que soit l'évolution sur scène, et les envies de liberté des acteurs, la pièce de théâtre et ses éléments constitutifs restent enfermés dans un seul lieu : la scène et par extension la salle de théâtre. Un seul mouvement est donc possible pour cette surface scénique et se propage en direction du public, la scène jouant alors son rôle d'interface vivante entre spectacle et spectateurs. D'autre part, le théâtre, contrairement au film, présente au minimum un constituant réel dans son spectacle : le corps de l'acteur. Et la mise en scène s'annonce donc comme une lutte entre le metteur en scène qui, comme le réalisateur cinématographique, veut être omnipotent et enfermer ses acteurs dans des destinées, et les corps vivants. C'est donc à cette opposition, ce mouvement permanent, que nous assistons. Si, dans la dramaturgie jelinekienne, la nature ne vient plus du jeu « naturel » des acteurs, elle ne disparaît pas pour autant et se retrouve dans l'absence de « chemin », c'est-à-dire d'intrigue et de structure linéaire dans les pièces. En effet, prendre la contrapuntique comme principe d'écriture, par opposition à l'harmonie, c'est opter une fois de plus pour une logique de l'horizontalité, même d'un point de vue musical⁸⁴⁹.

⁸⁴⁸ *In einem leeren Haus*, 18.1.2003, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „Im Grunde sind alle Körper dann, in diesem unendlichen Raum, auf dieser endlosen Ebene, gleich, und daher kann keine Bewegung vor einer anderen ausgezeichnet werden, und daher sind alle Bewegungen nur eine einzige, in die sie zusammenfallen. Denn Natur umfängt sie, wo immer sie sind. [...] Die Gedanken lassen sich ordnen und sammeln, wir aber nicht, wir Bäume. [...]. Ist deren Bewegung eine Ortsveränderung, oder besteht sie darin, daß sie wiederum andere bewegen sollen, die aber zur Zeit gar nicht da sind? [...] Mit meinem Stück hat es angefangen, daß der Regisseur die Körper berechnen wollte [...]. Sie entziehen sich, werden später aber trotzdem: länger dableiben müssen. [...] Müssen Natur sein, Natur bleiben, aber alles, was der Regisseur mit ihnen vorhat, ist gegen ihre Natur. Wie gut, daß ich deren Gesetze alle außer Kraft gesetzt habe! [...] Ich war ursprünglich einmal der Weg, den diese Schauspieler gehen sollten, aber jetzt ist dieser Weg eben weg. [...] Der Weg hat sich jetzt in das aufgelöst, was er ursprünglich war, Natur. [...] Der Weg hat sich und sein zielgerichtetes Wollen ab-, nein, aufgespult gleich einem Ariadnefaden [...] und wurde eine Art Himmelskörper, der Kreise beschreibt, also die vollkommene Bewegung schlechthin, während alles was dort unten sich noch abspielen könnte, sofort, wann?, später, immer, nur unvollkommen sein kann, gewaltsam, [...] geradeaus [...], was überhaupt die falscheste von allen Bewegungen wäre.“

⁸⁴⁹ Article sur le « contrepoint » de *l'Encyclopedia Universalis*, tome 6, p.398: «[U]n style contrapuntique fortement étayé par une structure harmonique [...] nous initie à une forme nouvelle : la mélodie accompagnée, dissociation entre la ligne horizontale, homophone et le soutien que lui apportent des accords d'une verticalité spécifique, devenus des entités harmoniques. »

En effet, la linéarité (ce « mouvement fallacieux ») est une conception humaine artificielle, vision que transmettent le cinéma et le théâtre traditionnel, tandis que la vision spiralaire, à l'inverse, (telle qu'on la retrouve dans l'avancement par variations des textes théâtraux de Jelinek) correspond aux cycles naturels, renouvelés mais jamais à l'identique. Alors seul l'espace théâtral, surface plane et lieu fermé, permet ces variations infinies tout en restant dans le même espace. Aussi la « nature », ou plutôt la réalité et la vérité, éclatent-elles, dans les drames jelinekiens, à travers la structure narrative même du texte, spiralaire et anti-illusionniste. C'est donc la mise en scène du théâtre comme surface plane qui permet cette prise de conscience de l'artificialité des conceptions linéaires ou verticales.

3.2.3. L'esthétique de la surface pour l'acteur : théâtre et performance

Dans cette surface scénique telle que la conçoit Elfriede Jelinek, ce sont les acteurs qui, seuls, peuvent apporter des variations à la mise en scène prévue, mise en scène qui, elle-même, n'est qu'une des multiples variantes possibles, créée à partir d'un unique texte théâtral. C'est grâce à l'acteur, seul élément vivant du spectacle théâtral, que la vraie nature des choses, la réalité, réapparaîtra. Mais, à la différence du théâtre traditionnel, celui-ci n'y parviendra, non pas en créant la plus parfaite imitation possible d'une personne mais en s'affrontant à la langue jelinekienne. A ce sujet, Karl Baratta souligne qu' :

Il y a dans la langue beaucoup d'énergie, beaucoup de contradictions. C'est ce caractère contradictoire qui devient une lutte, lutte qui est justement très dramatique. Cette lutte exige presque des images.⁸⁵⁰

C'est donc l'acteur dans son combat incessant avec la langue, combat oral mais également physique qui fait en premier ressortir sur scène la théâtralité spécifique des pièces de Jelinek. Cette lutte physique prend forme dans l'élément qu'une mise en scène ne peut que partiellement prévoir : la performance théâtrale ou artistique.

D'emblée, le terme de performance semble plus adapté à la dramaturgie jelinekienne que le mot « représentation ». Dans son article *Performanz / Repräsentation*, Dagmar von Hoff revient sur les sphères auxquelles se rattachent ces deux concepts :

⁸⁵⁰ Karl Baratta en interview avec Priscilla Wind: „In der Sprache steckt sehr viel Energie, viele Widersprüche und dieses Widersprüchige wird zum Kampf, was wiederum sehr dramatisch ist. Dieser Kampf erfordert fast Bilder.“

Tandis que la représentation (du latin *repraesentatio*: représentation, remplacement) est une catégorie issue des champs philosophiques et politiques qui fait référence à Aristote mais aussi Locke, Leibniz et Cassirer et définit des problématiques comme la mimésis, la reproduction et la représentation comme remplacement, le concept de performance (de l'anglais : *performance*) est quant à lui tiré de la linguistique et de la philosophie de la langue ainsi que du domaine théâtral.⁸⁵¹

En effet, le mot „performance“ est issu de la théorie linguistique de la « performativité », conçue par le philosophe John Langshaw Austin qui s'intéresse principalement au problème du sens. Dans son livre *Quand dire, c'est faire*, il définit la parole performative comme une parole qui ne constate plus mais qui accomplit une action. L'exemple le plus célèbre reste celui des mots prononcés par le maire pendant une cérémonie de mariage : « Je vous déclare mari et femme ». Austin va même jusqu'à dire que tous les énoncés, même constatatifs, sont performatifs. Selon cette logique, c'est par la parole que les choses surviennent. Ce pouvoir presque magique des mots, on le retrouve dans le théâtre qui crée des situations et des personnages qui s'animent au gré des paroles dites sur scène. Elfriede Jelinek accentue particulièrement ce phénomène en concentrant sa dramaturgie autour de la langue et en précisant que ses surfaces langagières ne se constituent que de paroles⁸⁵². Mais il faut également souligner que la parole performative est également la grande favorite des médias qui proposent leur réalité par un collage préalable d'images et surtout un discours qui va créer ou reformer l'événement par toute une mise en scène. Ce qui différencie alors la parole jelinekienne de la parole des médias, c'est une fois de plus le contexte. Comme le précise John Langshaw Austin, le contexte joue un rôle capital dans l'impact de l'énoncé performatif. En effet, si le contexte n'est pas approprié (par exemple, si quelqu'un déclare mari et femme deux personnes alors qu'il n'est pas maire et que la scène ne se déroule pas dans un cadre officiel), l'énoncé perd alors toute sa valeur d'acte. Pour les médias, la parole est accompagnée d'une grande crédibilité, sans doute trompeuse, puisque le contexte de l'affirmation d'événements est souvent celui du journal télévisé, reconnu généralement

⁸⁵¹ Dagmar von Hoff, *Performanz / Repräsentation*, in BRAUN, Christina von et STEPHAN, Inge (éd.) *Gender@Wissen, Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Böhlau, Weimar/Wien, 2005, p. 162:

« Während Repräsentation (lat. *repraesentatio*: Darstellung, Vertretung) eine philosophisch und politisch tradierte Kategorie ist, die auf Aristoteles wie auch Locke, Leibniz und Cassirer zurückverweist und Problemstellungen wie die der Mimesis, der Abbildung und der Stellvertretung bezeichnet, leitet sich der Begriff der Performanz (engl. *Performance*) aus der Sprachphilosophie und Linguistik sowie aus dem Bereich des Theaters ab. »

⁸⁵² Cf.. livret du Burgtheater, *Das Werk*, mise en scène de Nikolas Stemmann, correspondance e-mail entre Joachim Lux et Elfriede Jelinek: « Die Figuren verschwinden sofort, wenn sie nichts mehr zu sprechen haben. »

comme le hérault des temps postmodernes. Pourtant, la frontière entre une série américaine et les informations est parfois si ténue qu'elle se situe plus dans l'ordre de la représentation (l'imitation vraisemblable d'une certaine interprétation du réel). A l'inverse, les mots de Jelinek résonnent sur scène et, quoiqu'ils imitent souvent les dires du journal télévisé, ils se placent dans un contexte habituellement rattaché à la fiction : le théâtre. Pour cette raison, leur pouvoir est *a priori* réduit, tout du moins ne pensons-nous pas qu'ils décrivent la réalité. La parole est donc, chez Jelinek, l'outil principal mais au pouvoir performatif dont il faut se méfier, méfiance exprimée alors par la création d'un métalangage qui se veut une critique de la langue et une mise à distance de celle-ci.

Ce sera donc grâce à une autre appréhension de la performativité que l'auteur percera les rouages de la langue performative des médias.

En effet, après Austin, le terme de « performativité » évolue et s'élargit à de nombreuses sphères pour signifier « qu'un acte est produit, représenté »⁸⁵³. La performance peut alors « se rapporter à l'exécution sérieuse d'actes de paroles, la représentation mise en scène d'actions théâtrales ou rituelles, l'incarnation matérielle de messages sous la forme écrite ou encore se rapporter à la constitution d'images mentales dans l'acte de lecture. »⁸⁵⁴

Performance et théâtre, particulièrement sous l'aspect de la mise en scène, sont donc si étroitement liés qu'ils tendent même, dans des dramaturgies postdramatiques comme celles de Jelinek, à se confondre :

La découverte du performatif en sciences humaines consiste donc en ce que toutes les expressions peuvent également toujours être considérées comme des mises en scène, c'est-à-dire des *performances*. Dans cette mesure, le concept de *performance* devient un *umbrella term* (Umberto Eco) qui comprend tout autant les actes performatifs que les mises en scène. [...] Hans-Thies Lehmann a également mis en avant le rôle de la performance interactive et la production de présence pour le théâtre postdramatique et définit le présent de la performance comme *celui* du théâtre postdramatique même qui est un théâtre de la présence.⁸⁵⁵

⁸⁵³ Dagmar von Hoff, *Performanz / Repräsentation*, p. 175: „Performativität [...] heisst, ein Tun wird aufgeführt.“

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p.163: «Performanz kann sich auf das ernsthafte Ausführen von Sprechakten, das inszenierende Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen, das materielle Verkörpern von Botschaften in Form der Schrift oder auf die Konstitution von Imaginationen im Akt des Lesens beziehen.“

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p.174-175: « Die kulturwissenschaftliche Entdeckung des Performativen liegt also darin, dass sich alle Äusserungen immer auch als Inszenierungen, d.h. als *performances* betrachten lassen. Insofern wird der Begriff der *performance* zu einem *umbrella term* (Umberto Eco), der sowohl performative Akte als auch Inszenierungen einschliesst. [...] Auch Hans-Thies Lehmann hat für das postdramatische Theater die Bedeutung der interaktiven Performanz und Produktion von Präsenz hervorgehoben und das Präsens der Performance als *das* des postdramatischen Theaters, das ein Theater der Präsenz ist, definiert.“

Ancrée dans l'éphémère, la performance est une œuvre artistique, unique puisque son caractère artistique réside dans l'acte accompli. En cela, le théâtre est l'un des lieux les plus appropriés pour sa réalisation, puisque celle-ci résulte d'une mise en scène, programmation de l'action, d'une part puis de l'action corporelle d'autre part. La mise en scène, telle qu'on la conçoit depuis les années 1960, propose un théâtre de la présence qui s'oppose à la représentation théâtrale traditionnelle. Au lieu de représenter un réel, elle crée des présences⁸⁵⁶. La réalité est donc approchée de manière différente et se révèle de manière plus précise⁸⁵⁷. Ce qui caractérise donc le plus la performance comme nouvelle esthétique théâtrale, c'est la mise en avant de l'interactivité entre les spectateurs et les acteurs, de la scène et de la salle de théâtre comme interfaces, par opposition à la représentation classique qui se déroule devant les yeux du public sans que celui-ci ne soit appelé à participer activement au spectacle représenté.

En effet, chez Jelinek, les nombreuses associations d'idées, réseaux de symboles et divers effets de distanciation qui parcourent l'ensemble de ses textes théâtraux poussent le spectateur à prendre une pose réflexive face au spectacle théâtral produit et participer ainsi à la construction de la pièce et particulièrement à la construction de son sens.

Ainsi, pour Sibylle Krämer, philosophe des médias, la performance comme action proposant une interactivité beaucoup plus que la représentation, est le modèle même de cette nouvelle esthétique de la surface, où profondeur et superficialité n'existent plus, où la dualité s'efface pour ne former plus qu'un seul espace commun:

Avec le phénomène qu'est le signe de la représentation, le monde se divise en une 'structure de la profondeur' qui renferme un modèle universel et en une 'surface' qui actualise ce modèle selon les circonstances concrètes – et donc également réductrices. Krämer, quant à elle, distingue cependant une troisième dimension quand elle comprend tout d'abord le sens uniquement comme l'appréhension sensorielle de quelque chose qui se situe dans l'espace et dans le temps : « Le sens est donc un événement, il est une 'performance' ». ⁸⁵⁸

⁸⁵⁶ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, p.324: « Bei Craig [meint Inszenierung] den Einsatz aller künstlerischen und technischen Mittel, um etwas als es selbst in Erscheinung treten zu lassen. [...] etwas, das seine Welt zu „verzaubern“, zu verändern vermag. [...] [Die Inszenierung] bringt die Gegenwärtigkeit dessen hervor, was sie zeigt. »

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p.325: « Inszenierung wird [...] als Erzeugungsstrategie begriffen. Wenn künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, dass der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas anderes in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart. »

⁸⁵⁸ Dagmar von Hoff, *Performanz / Repräsentation*, p.175: « Mit dem Phänomen des repräsentationalen Zeichen spaltet sich die Welt auf in eine 'Tiefenstruktur', die ein universelles Muster birgt, und eine 'Oberfläche', die dieses Muster unter jeweils konkreten – und dabei auch einschränkenden – Umständen aktualisiert. Krämer

L'esthétique de la surface ou de l'interface est donc une esthétique performative dans laquelle le sens n'est pas un sens « profond », caché derrière une apparence platonicienne, une représentation de la « vérité » ou de la réalité, mais un sens qui se révèle par les sens (surtout l'ouïe et la vue). Cette signification provient également de la sensation éprouvée pendant une action éphémère et unique qui correspond à une expérience, un « événement ». Le sens vient donc non pas de la réflexion profonde et intellectuelle des spectateurs, mais du niveau sensoriel plus immédiat et en surface. Passer par les sens est donc une manière de contourner la parole qui fait sens et acte, c'est-à-dire la parole performative, en créant un événement de nature différente.

Ecrire et mettre en scène des pièces de théâtre selon une esthétique de la surface, c'est donc proposer des spectacles théâtraux qui soient de véritables expériences sensorielles et qui ne représentent pas une réalité fallacieuse mais qui créent au contraire des présences. Comment cela se traduit-il dans le théâtre d'Elfriede Jelinek et les mises en scène existantes?

En art, la performance, comme art éphémère et action comportementale, se rapproche du théâtre traditionnel mais se distingue de ces structures par plusieurs aspects:

La performance est une théâtralisation de l'acte et de l'œuvre plastiques, mais aussi d'expériences, artistiques ou non, extrêmement variées. Bien que rompant délibérément avec la représentation et se voulant présentation d'une situation ou d'une action réelle immédiate, la performance n'en reste pas moins événement spectaculaire.⁸⁵⁹

La performance emprunte certes des éléments aux arts plastiques, à la musique et à la poésie, mais elle est essentiellement multidisciplinaire. En cela, le théâtre postdramatique de Jelinek emprunte beaucoup à « l'art performance ». Construit contre le théâtre traditionnel, ce sont essentiellement les trois éléments suivants qui sont remis en cause et radicalement changés : la dimension fictionnelle, le temps et l'espace. Dans les pièces récentes, tout comme dans les performances artistiques, le centre du spectacle n'est pas l'intrigue fictionnelle mais l'exploration du temps (comme histoire) et de l'espace (comme lieu, surface et interface). Elles visent à dépeindre la temporalité et sa forme d'écoulement (en spirale). Enfin, autre point commun qui lie intrinsèquement les drames jelinekiens à « l'art performance »: l'auteur écrit ses pièces pour une utilisation multimédiale, pour la création d'un spectacle qui fasse appel à plusieurs catégories artistiques, comme un plan de travail et non comme une œuvre

hingegen hebt nun aber auf eine dritte Dimension ab, wenn sie unter Sinn zuerst einmal nur den sinnlichen Umgang mit etwas, das in Raum und Zeit gegeben ist, versteht: „Sinn ist also Ereignis, ist ‚Performanz‘.“

⁸⁵⁹ Article sur la « performance », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin, Bordas, Paris, p.694

finie⁸⁶⁰. Tout comme la performance avant d'être réalisée, le texte théâtral jelinekien est un concept artistique qui ne prend son ampleur que dans l'action. C'est donc un « work in progress ».

Cette conception du théâtre comme art performance se retrouve notamment dans *Une Pièce de sport* qui, dès le titre, présente un paradoxe révélateur: alors que le théâtre de Jelinek est un théâtre de la parole, cette pièce prend comme thématique le sport, le grand domaine du mouvement et de la corporéité. Si ce très long drame se constitue de blocs monologiques, il est également accompagné d'un jeu scénique qui relève tout à fait de la performance. En effet, le jeu des acteurs est marqué par des efforts physiques continus qui correspondent à des activités sportives ou non:

Une jeune femme, qui fait des exercices avec beaucoup de souplesse.

Victime tandis qu'on le traîne et qu'on le tire tout autour de la scène, vaque régulièrement et rapidement à quelques occupations banales, comme nettoyer ou remettre un objet, ranger etc.

Deux joueurs de tennis d'un certain âge, un peu corpulents, en habits de club, jouent au tennis, ils jouent un entrejeu, comme on dit, avec des raquettes démesurément grandes. [...]

Un ou même peut-être plusieurs plongeurs surgissent du sol. Ils tirent derrière eux la très réticente Elfi Electre, peut-être dans un filet. Au bout d'un moment, elle est trop lourde pour eux et se défend trop, ils l'abandonnent donc derrière eux. [...]

ELFI ELECTRE vient maintenant de son gré, un peu amochée par les événements précédents, mais sur son nouveau VTT, en roulant, à bout de souffle. [...]

*L'AUTEUR revient sur scène en boitant et dans un piteux état.*⁸⁶¹

Le sens de la pièce apparaît donc alors grâce au jeu scénique qui affecte de manière conséquente le texte prononcé. En donnant le même statut aux activités sportives et à d'autres plus symboliques, plus de l'ordre de la corvée voire du châtiment ou de la torture, Elfriede Jelinek met tous ces efforts physiques sur le même plan et évoque de manière sensorielle le sens de la pièce : le sport se comprend alors comme une propagande mortifère,

⁸⁶⁰ *In einem leeren Haus*, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „Aber der Autor ist nie ein Teil, und er ist auch kein Teil von einem Teil, er kann höchstens: teilen.“

⁸⁶¹ *Ein Sportstück*: p.45: « Eine junge Frau, federnd Übungen ausführen, », p.66: „Opfer indem es herumgeschleudert und –getreten wird, übt immer wieder kurz banale Tätigkeiten aus, wie etwas abputzen und einstecken, aufräumen etc.“, p.124: „Zwei ältere, etwas korpulente Tennisspieler, Achill und Hektor, im Klubkleidung, spielen Tennis, sie spielen ein sogenanntes Zwischenspiel, mit überdimensional grossen Schlägern.“, p.167: „Es kommt ein, es kommen sogar vielleicht mehrere Taucher aus dem Boden. Sie schleifen die sehr widerstrebende Elfi Elektra hinter sich her, vielleicht in einem Netz. Da sie ihnen irgendwann zu schwer wird und sich zu sehr wehrt, lassen sie sie zurück.“, p.170: „ELFI ELEKTRA, kommt jetzt freiwillig, etwas ramponiert von vorhin, aber auf ihrem neuen Mountainbike, im Fahren, atemlos“, p.184: „DIE AUTORIN tritt hinkend und desolat wieder auf.“

comme une dangereuse galvanisation des masses qui peut conduire aux pires excès : l'overdose, la torture, le génocide. D'autre part, l'essoufflement récurrent des surfaces langagières qui s'expriment attire l'attention du spectateur sur ce qui est dit et stigmatise les paroles prononcées comme un produit artificiel puisque les voix sont alors déformées comme si une force supérieure invisible les contraignait à un effort supplémentaire imposé : venir exprimer un discours qui n'est pas le leur.

La pièce prend toute sa dimension performative dans sa mise en scène. La plus connue reste celle réalisée par Einar Schleeef au Burgtheater en 1998⁸⁶², d'une durée de six heures pour la version courte, sept heures pour la version longue. Le metteur en scène concevait ce spectacle théâtral justement comme un « work in progress », puisqu'à aucun moment, il ne réalisa de répétition du spectacle du début jusqu'à la fin. Une part d'improvisation était donc envisagée. D'autre part, concevant le théâtre comme une interface, un lieu interactif, il proposa aux spectateurs de venir en tenue sportive afin qu'on remette un prix au meilleur accoutrement à la fin de chaque représentation⁸⁶³. Les spectateurs jouaient donc un rôle symbolique dans la performance scénique. Sur scène, un chœur, tantôt en robe de bure tantôt en tenue d'entraînement, pratiquement toujours présent tout au long du spectacle, chante, souffle, crache, répète les phrases de Jelinek. Le décor reste très épuré (un escalier et une trappe) ; l'harmonie de couleurs se limite au noir et blanc. Des éléments de démesure viennent contrebalancer ce minimalisme (allant jusqu'à « l'homme » dans son plus simple appareil) comme la robe noire aux immenses baleines de la « jeune femme » ou le nombre de choristes. Participent également de cette dimension spectaculaire, les exercices de course à pied et d'aérobic effectués par le chœur ainsi que le grand nombre de musiques rajoutées par Einar Schleeef⁸⁶⁴. La mise en scène joue donc sur les différents canaux sensoriels pour nous plonger dans une expérience finalement très physique (pour les acteurs d'une part mais également pour les spectateurs, ne serait-ce que par la longueur du spectacle). Erika Fischer-Lichte analyse cette expérience sensorielle très particulière:

Dans *Une Pièce de sport* [...] qui oscille toujours entre représentation théâtrale et „événement sportif“, les acteurs exécutèrent pendant quarante minutes, sans interruption, les mêmes exercices sportifs difficiles, avec la plus grande énergie qui soit et ce jusqu'à l'épuisement

⁸⁶² Cf. annexe n°3: «*Ein Sportstück*: mise en scène d'Einar Schleeef (Burgtheater, 1998)»

⁸⁶³ Linda C. De Meritt, *Staging superficiality: Elfriede Jelinek's Ein Sportstück*, p.270: „Second, it was labeled a „work in progress“, which meant that it had never been rehearsed from beginning to end. Third, the audience was asked to appear in sports attire so that a prize could be awarded for the best outfit.”

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p.271: „Schleeef adds innumerable musical texts, such as Gregorian chants and a bawdy song from Mozart, which transform Jelinek's theater of words into a theater where words and music unite.“

corporel tandis qu'ils répétaient, avec la même énergie, les mêmes phrases tous en chœur. Quelques uns des spectateurs ressentirent apparemment cette performance comme une douleur : ils quittèrent la salle quelques minutes seulement après le début afin de se soustraire de cette douleur. A l'inverse, celui qui se soumettait à ce déroulement des choses jusqu'à leur fin, vécut des expériences tout à fait inhabituelles; il rentra en une sorte d'état de transe dans lequel il pouvait physiquement ressentir, et ce avec une très grande intensité, le champ énergétique qui se créa entre acteurs et spectateurs et qui devint de plus en plus fort au cours du spectacle. Ainsi le spectateur ne fut pas seulement affecté – il fut amené à faire une expérience tout à fait nouvelle et aussi à être, par ce biais, potentiellement transformé. Cet exemple montre que, dans le théâtre des années 90, le classement par ordre d'importance des sens a lui aussi connu une transformation. A côté de la traditionnelle suprématie de la vue qui s'opère normalement selon les règles, apparaît avec une importance égale sinon supérieure l'ouïe – et ce non pas tant comme une écoute et une compréhension de ce qui est dit que comme le fait de se trouver au milieu de sons et de bruits, ce qui agit sur le reste du corps comme une caisse de résonance, sans s'attarder à nos oreilles – tout comme la sensation physique qui se concentre sur l'échange d'énergie entre les interprètes et les spectateurs ainsi que sur les « atmosphères » (Gernot Böhme) qui régissent dans un espace et dans lesquelles tous les participants « se plongent ». Les sens établissent entre eux un nouveau rapport de réciprocité dans lequel leur hiérarchisation a été abolie. Le théâtre, par ses transformations diverses et infinies, sa nouvelle classification des sens, sa création de champs énergétiques et d'autres « interfaces », formule un nouveau savoir culturel qui, pour l'instant, n'est pas encore disponible sous la forme discursive. Il s'agit d'un savoir performatif qui ne peut se transmettre par la parole mais ne peut s'expérimenter que dans son propre corps. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un savoir qui ne peut s'acquérir qu'en prenant le chemin semé d'expériences on ne peut plus irritantes et dérangeantes.⁸⁶⁵

⁸⁶⁵ Erika Fischer-Lichte, *Zur Einleitung in Transformationen*, p.10: „Im SPORTSTÜCK [...], das immer wieder zwischen Theaterrückführung und »Sportveranstaltung« oszilliert, führten die Schauspieler vierzig Minuten lang immer wieder die gleichen anstrengenden Übungen mit höchster Energie bis zur körperlichen Erschöpfung durch, wobei sie mit ebensolcher Energie im Chor stets dieselben Sätze wiederholten. Einige Zuschauer erfuhren diesen Vorgang offensichtlich als Pein: sie verließen den Raum bereits nach den ersten Minuten, um sich ihm zu entziehen. Wer sich diesem Geschehen dagegen bis zuletzt aussetzte, der durchlebte höchst ungewöhnliche Erfahrungen; er geriet in eine Art Trance-Zustand, in dem er das energetische Feld, das sich zwischen Schauspielern und Zuschauern bildete und mit zunehmender Dauer immer mehr verstärkte, mit größter Intensität leiblich erspüren konnte. Der Zuschauer wurde auf diese Weise nicht nur affiziert - er wurde zu einem neuen Erleben gebracht und somit möglicherweise auch transformiert. Diese[s] Beispiel[...] zeigt[t], daß im Theater der neunziger Jahre auch die geltende Ordnung der Sinne eine Transformation erfahren hat. Neben das traditionell vorherrschende Sehen, das in der Regel gerichtet geschieht, treten mindestens gleichberechtigt das Hören - und zwar weniger als ein Hören und Verstehen von Sprache, sondern vielmehr als ein Inmitten-von-Lauten-und-Klängen-Sein, das unmittelbar über das Ohr auf den übrigen Körper als Resonanzraum einwirkt - sowie das leibliche Spüren, das sich auf den Austausch von Energie zwischen Darstellern und Zuschauern sowie auf die »Atmosphären« (Gernot Böhme) richtet die in einem Raum herrschen und in die alle Teilnehmer »eintauchen«. Die Sinne treten in ein neues Wechselverhältnis zueinander, in dem ihre Hierarchisierung aufgehoben ist. Mit seiner unendlichen Vielfalt an Transformationen, mit seiner

Cette performance théâtrale propose donc l'expérience physique d'une remise à plat de nos sens à l'heure où la vue est devenue le sens le plus sollicité. Tandis qu'Elfriede Jelinek nous propose, d'un côté, de réapprendre à écouter⁸⁶⁶ et non plus de se concentrer uniquement sur les images, le metteur en scène utilise l'ensemble des canaux sensoriels pour créer des « champs d'énergie » qui mettent à contribution tous nos sens. Le sens de la pièce est alors révélé par notre réaction de surface, réaction épidermique pour certains.

Dans *Une Pièce de sport*, l'idée d'acteurs proposant des performances physiques est déjà marquée dans le texte théâtral de départ. Mais toutes les autres pièces récentes sont également conçues pour servir de bases de travail à d'autres performances. Parmi les exemples de mises en scène les plus frappants, il faut sans doute citer la mise en scène tout à fait performatrice de *Bambiland* en 2003 et 2004, au Burgtheater également, par Christoph Schlingensief⁸⁶⁷, certainement plus connu pour son activité en tant qu'artiste actionniste qu'en tant que metteur en scène. Le texte théâtral de *Bambiland* ne comporte pratiquement aucune indication scénique visant à une utilisation multimédiale à part l'indication scénique de départ, suggestion vague d'accessoires sans lien évident avec le texte qui suit⁸⁶⁸. Seule autre proposition d'images ou éléments scénographiques, la photographie de la page de couverture, proposition indirecte de mise en scène, se compose d'un faon en porcelaine ébréché posé sur fond de dunes en épices pour soupe Maggi et avec deux petits sapins en plastique⁸⁶⁹. Par ce biais, l'auteur nous prévient donc que le « monde de Bambi » est un monde un peu boîteux, on ne peut plus artificiel, issu de la société de consommation. Les images proposées devront donc souligner la vulgarité et l'artificialité de cet univers.

Neuordnung der Sinne, seiner Schaffung energetischer Felder und anderer »Zwischenräume« formuliert das Theater ein neues kulturelles Wissen, das derzeit noch nicht diskursiv zur Verfügung steht. Es ist ein performatives Wissen, das nicht sprachlich übermittelt, sondern nur am eigenen Leibe erfahren werden kann. Das heißt, es ist ein Wissen, das sich nur auf dem Wege über zutiefst irritierende und verstörende Erfahrungen erwerben läßt.“

⁸⁶⁶ Cf. discours d'Elfriede Jelinek *Hören Sie zu!*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblind.htm>

⁸⁶⁷ Cf. annexe n°4: « *Bambiland*, mise en scène de Christoph Schlingensief (Burgtheater, 2004) »

⁸⁶⁸ *Bambiland*, traduction de Patrick Démerin, p.13 : « (*Je ne sais pas je ne sais pas. Collez-vous sur la tête une espèce de calot fait avec un bas noué, comme mon père en portait toujours avec ses vieilles tenues de travail quand il construisait notre petit pavillon. Je n'ai jamais rien vu d'aussi laid. J'ignore quelle punition vous méritez, et quelle faute est la vôtre pour qu'il vous faille porter quelque chose d'aussi laid. Il suffit de couper en bas et de faire un nœud en haut, ce qui laisse une espèce de pompon, et de vous poser le tout sur la tête. C'est tout.*) »

⁸⁶⁹ Cf. livret du Burgtheater sur *Bambiland* de Christoph Schlingensief, 2003, p.1: « *Elfriede Jelinek zur Bambi-Installation von Hüngsberg & Hüngsberg: „Das Rehlein war ein geschenk meiner Tante zu meinem 6. Geburtstag, die Dünen sind aus Maggi-Suppenwürze (das Grüne darin ist Petersilie), die abgebrochenen Beine sind das Ergebnis jahrzehntelanger treuer Putzfrauentätigkeit und nicht eigens für das Stück hergestellt. Die Tannen sind aus dem Spielzeuggeschäft, damit dekoriert man Spielzeugeisenbahnen.“* »

Expressément choisi par Elfriede Jelinek elle-même pour la mise en scène de sa pièce, *Schlingensief*, artiste des médias, fait de l'utilisation des différents canaux sensoriels et des différentes techniques médiales une grande priorité. Avant même d'entrer dans la salle mythique du Burgtheater, une mise en garde à l'égard du public est affichée en gros aux portes du théâtre : le spectacle n'est pas adapté aux moins de 18 ans et qu'il est également déconseillé aux personnes qui auraient des problèmes auditifs. Et pour cause : outre les scènes qui évoquent de manière directe ou indirecte la pornographie ou la violence extrême, le son du spectacle est diffusé à un niveau sonore à limite du supportable si bien que le spectateur est pratiquement obligé de regarder la pièce en se bouchant les oreilles du début jusqu'à la fin. Les spectateurs sont donc prévenus : leurs sens vont être mis à rude épreuve, premier élément d'une conception du théâtre comme interface d'énergie. D'autre part, c'est dans la salle de théâtre toute entière que se joue le spectacle. En effet, dès son entrée dans la salle, le spectateur rentre dans l'espace ou la surface de la pièce. La didascalie de départ de *Bambiland* ainsi que le début du texte sont prononcés en boucle par une voix électronique qui sort d'un haut-parleur. Dans le même temps, une sorte de Monsieur Loyal accueille le public, leur propose des activités, commente les actions de telle ou telle personne. Ainsi le spectacle ne s'affirme-t-il pas comme représentation close comme une performance improvisée à partir d'une trame de départ ainsi que comme une utilisation permanente de différentes sources. Puis la salle est plongée dans l'obscurité et la « pièce » commence. Avant de s'attaquer au texte de Jelinek véritablement, une série de happenings plus ou moins éprouvants (fausse interview de télévision, fausse crucifixion à l'aide de peinture rouge, jets de farine et de peinture) aura fait fuir les amateurs de théâtre plus classique et crier au scandale. Puis une mise en scène plus directement du texte d'Elfriede Jelinek prend place : se profilent de fausses réunions politiques qui réunissent un public très divers sous un seul drapeau qui reprend le motif nazi en remplaçant la croix gammée par un faon. Le jeu des acteurs se situe alors entre orgie et hystérie. Plus tard, arrive sur scène un faon géant en carton-pâte puis le décor du fond se divise en trois petites alcôves décorées de tableaux kitschs représentant différents paysages. L'ensemble est accompagné de musiques diverses. Dans le même temps, sont installés sur scène trois grands écrans, au centre, à gauche et à droite. Au début, leur utilisation s'alterne : des images télévisées de la guerre du Golfe et notamment des bombardements de nuit, des images de concerts classiques ou encore des interviews d'experts sur la guerre. Cette utilisation de multimédias oblige le spectateur à jongler de manière permanente entre les quatre réseaux de signification, qui ont chacun leur propre complexité, et à créer le plus rapidement possible des associations d'idées. Puis, à un moment, le son des vidéos se fait

plus fort si bien que la véritable pièce, celle qui se joue en arrière-plan, devient cette fois-ci vraiment inaudible. De cette façon, nous assistons alors en quelque sorte à la non-représentation de *Bambiland*, comme si le metteur en scène répondait à l'appel au secours qu'avait lancé Jelinek dans la pièce précédente, *L'Oeuvre*, qui implorait alors qu'on mette enfin un terme à sa logorrhée. Malgré notre résistance (après tout, nous avons payé pour voir une pièce de Jelinek, pas des vidéos), notre attention se focalise instantanément sur les écrans et notamment sur l'écran central. Celui-ci projette à présent un film symbolique, entre pornographie et satire politique, qui ressasse les mots suivants : « *He was my only son. Look at his picture, Mr President !* ». Ces phrases sont issues d'images médiatiques qui ont fait le tour du monde pendant la Guerre en Irak : un Américain tient la photo de son fils, soldat de la marine, mort au combat en Irak tandis qu'un autre scande ces mots⁸⁷⁰. La pièce se poursuit donc dans la vidéo. Le moment vidéo semble durer extrêmement longtemps (probablement le dernier tiers du spectacle) tant l'ensemble est éprouvant pour les oreilles, les yeux et les nerfs des spectateurs. A la fin du spectacle, l'écran diffuse simplement un générique de fin et les acteurs ne viennent pas remercier le public, eux qui n'ont pas joué de rôle mais réalisé des performances.

Aussi ressort-on exténué de cette version de *Bambiland* alors qu'on est resté confortablement assis dans son fauteuil du début jusqu'à la fin. Le théâtre s'avère donc réellement comme un espace multimédial, un espace performatif qui nous fait ressentir plutôt que comprendre la pièce et ses thématiques : la guerre, le terrorisme, la peur, les frontières entre monde virtuel et monde réel. Enfin, l'atmosphère joue un rôle prépondérant dans ce spectacle qui s'étend sur toute sorte de support, également sur papier journal, avec une fausse interview en faux arabe de Jelinek publiée par le Burgtheater, parodie des analyses de la guerre dans la presse autrichienne.

A défaut d'une « représentation », Schlingensiefel propose donc bien une présentation, c'est-à-dire de nous rendre présent à nos sens *Bambiland*. Ce n'est donc pas une adaptation fidèle de la pièce qui ne serait de toute manière pas possible puisqu'aucun élément scénographique solide n'est proposé.

Christoph Schlingensiefel propose donc son interprétation, qui est l'essence même d'une mise en scène, qu'il conçoit comme une suite de sa pièce *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*,

⁸⁷⁰ Cf. dans le livret du Burgtheater, photo p.68 ainsi que le commentaire: « *Ein amerikanischer Vater hält vor seinem Haus das Bild seines Sohns David, ein US-Marinesoldat, in der Hand. Der Sohn ist während des Irakkrieges gefallen. Um die Welt gegangen ist auch die Szene, wo ein anderer amerikanischer Familienvater vor laufenden Kameras rief: „He was my only son. Look at his picture, Mr. President!“ Elfriede Jelinek zitiert dies in „Bambiland“.* »

(en référence à Mohammed Atta, coordinateur présumé – metteur en scène ?- des attentats du 11 septembre) présentée en 2003 à la Volksbühne de Berlin, qui propose une réflexion sur le lien entre performance scénique et art ainsi qu’aux conséquences du 11 septembre sur notre comportement⁸⁷¹, le tout dans un décor de camping. Il envisage donc *Bambiland* comme une suite dans la mesure où la pièce reprend les thématiques de *Atta Atta* et héberge également la fausse église *Church of fear* qui prend comme profession de foi la peur, en écho à cette culture américaine cultivée par le terrorisme⁸⁷².

Cette mise en scène reste controversée car d’aucuns estiment que Schlingensief fait disparaître la pièce en faisant taire le texte⁸⁷³. Mais la plupart des critiques de presse ont reconnu la dimension de « concept artistique »⁸⁷⁴ que représentent les nouvelles pièces de Jelinek et envisagent la mise en scène de Schlingensief comme un théâtre de la performance qui engendre une telle expérience sensorielle qu’il s’approche de la cérémonie rituelle. La vérité des choses et du monde se révèle au public grâce à une esthétique de la surface poussée à l’extrême, une superposition et une simultanéité de la plupart des médias disponibles. Aussi le théâtre comme performance remplit-il lui aussi sa fonction d’institution

⁸⁷¹ Livret du Burgtheater sur *Bambiland*, p.91: « [I]nwiefern ist der Einsturz des ersten Twin Towers der „Einbruch des Realen“ in eine weitgehend als virtuell empfundene Welt? Inwiefern ist der Einsturz des zweiten Twin Towers aber – Stockhausens „Eifersucht“ auf die Attentäter folgend- der „Ausbruch der Kunst“: die Medien übertragen die „Performance“ weltweit.“

⁸⁷² *Ibid.*, p.92 : « Schlingensiefs » *Church of Fear*«, eine halb ernsthafte, halb parodistische Erweckungskirche von » Gläubigen«, die sich als Angsthasen unserer Gesellschaft zu ihren eigenen Ängsten bekennen [...]. Die zentrale Parole: „Man hat uns den Glauben genommen, unsere Angst nimmt man uns nicht.“ Die Aktion knüpft an den grassierenden Komplex von Angst, Terror, Religion, an, ohne die Sehnsucht nach echter Religiosität zu verleugnen. „

⁸⁷³ Cf. article dans le *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* du 15.12.2003 par Gudrun Norbistrath: „Schlingensief und Jelinek, das sollte ein Traumteam sein. Sie verweigert sich dem Theater, er auch. Er will stören: sie auch. Beide sind maßlos und anarchisch; Jelinek hat sich Schlingensief als Regisseur gewünscht, zu Recht. Beide zusammen, das ist ein Ereignis.

Doch ist das, was in Wien auf die Bühne kommt, vor allem Schlingensief. Sie will abrechnen mit den USA, mit dem Irakkrieg, er macht eine Aktion daraus, doch seine kreischenden Bilder bringen ihre Wortkaskaden zum verstummen. Jelineks Stück ist ein monströser Textleib, der keine Personen vorgibt, Schlingensief stellt Menschen auf die Bühne, die radikal mit Texten umgehen. [...] Es ist ein verrücktes Spektakel, belustigend, abstoßend, unterhaltend. [...] Sonst versteht man nicht viel. Alle reden immer gleichzeitig, Musik dröhnt, der Türschließer hat nicht umsonst Ohrstöpsel angeboten. [...] Eins wird allerdings deutlich: Man muss nicht jeden Satz von Elfriede Jelinek auf seinen intellektuellen Gehalt prüfen, nicht jede Schlammeschlacht von Christoph Schlingensief zum Bedeutungsträger erheben. Die Künstler selbst verweigern diesen Zugang. Nur das Ganze zählt, und wenn es sinnlos scheint, dann scheint es eben sinnlos.“

⁸⁷⁴ Cf. autres articles de presse cités sur le site de Christophe Schlingensief, <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t041>: Der Standard: "Ein rituelles Orgien- und Hysterientheater, das Schlingensief spätestens seit der Aktion Atta Atta an der Volksbühne kreiert. In Wien jedenfalls projiziert Schlingensief diese(n) Film(e) mit einer Wucht, als wäre das Burgtheater das ultimative Multiplexkino der westlichen Bühnenwelt."

TAZ: "Bambiland" ist in sich geschlossen; eine vielschichtige Oper, wahnwitzig, triumphierend und hemmungslos überzogen. Kein Skandal. Aber mehr zu kauen, als man an einem Abend verdauen kann." FR: "[...] eine tolle und rüde dramaturgische Rallye durch das wuchernde Bilderarsenal des Christoph Schlingensief, einer nach außen gekehrten Identitätsbefragung, die gleichzeitig eine Befragung des Theaters mit den Mitteln des Films ist, und umgekehrt. [...] Film-Abspann und Aus. Keine Verneigungen. Wien war sichtlich verstört."

morale, institution d'une nouvelle morale qui passe par les sens et qui vise à nous apprendre à reconnaître ce dont nous devons nous méfier, et ce d'une manière autre que discursive: par l'expérience sensorielle qui se rapproche effectivement de la cérémonie rituelle qui doit nous faire passer d'un état de conscience à un autre⁸⁷⁵.

L'esthétique de la surface se répercute donc à toutes les étapes du spectacle théâtral: de la structure du texte de départ à la mise en espace en passant par les thématiques choisies. Le but est d'offrir une critique exhaustive de l'idéologie de la profondeur et de ses visions dualistes, manichéennes, linéaires et impropres à présenter la réalité et la vérité. Alors que la profondeur cache le sens originel pour en imposer un autre, la surface décompose les choses existantes pour les mettre à plat, sans rien oublier, de sorte que, par une dynamique de juxtaposition et de simultanéité, le sens ne soit pas imposé mais se construise avec l'interlocuteur non pas de manière argumentative et donc persuasive mais de façon sensorielle, par les impressions. Ainsi le sens se révèle-t-il au public de manière instinctive, détournant ainsi le système vertical, système de manipulation à vision unique. Par opposition, l'esthétique de la surface est un système basé sur la pluralité et la diversité. La différence la plus frappante reste sans doute l'affirmation d'une vision spiralaire qu'elle propose, qui oscille entre répétition et innovation. Aussi cette esthétique de la surface propose-t-elle un théâtre qui se focalise prioritairement sur deux éléments dramaturgiques: le temps et le lieu. Que signifie alors l'alliance de ces deux catégories prépondérantes ?

⁸⁷⁵ Cf. la théorie d'Erika Fischer-Lichte qui rapproche le théâtre des années 90 et 2000 du concept de liminalité, *Zur Einleitung in Transformationen*, p.10-11: „Das Theater der neunziger Jahre hat also auf die gesellschaftlichen Transformationsprozesse und die mit ihnen verbundene Krise nicht mit Versuchen reagiert, sie diskursiv zu »bewältigen«. Es ist nicht zur moralischen Anstalt geworden, in der die aktuellen Probleme dargestellt und auf der Grundlage gemeinsamer Wertvorstellungen Lösungsvorschläge formuliert oder dem Zuschauer nahegelegt werden. Es hat vielmehr seinerseits eine Fülle von Transformationen durchlaufen, die für den Zuschauer eine Art Schwellenzustand herbeiführen, den Turner als »Liminalität« bezeichnet: Der Zuschauer muß sich von vertrauten, bisher gültigen Positionen und Regeln lösen und sich der Möglichkeit zu neuen Erfahrungen aussetzen. Die Transformationen, welche das Theater vollzieht, verstärken so noch die Krisenerfahrung, welche die gesellschaftlichen Transformationsprozesse ausgelöst haben. Im Unterschied zu diesen jedoch eröffnet das Theater dem Zuschauer die Möglichkeit, sich mit Unsicherheit und Destabilisierung, mit Entgrenzung und Grenzüberschreitung, mit Irritation und Verstörung spielerisch auseinanderzusetzen. Es entstehen so Frei- und Spielräume, in denen der Zuschauer erproben kann, mit der Erfahrung instabiler; wechselnder Identitäten lustvoll und produktiv umzugehen. Wie diese Möglichkeit im Hinblick auf die gesellschaftliche Krise bewertet wird - ob als vorübergehende Entlastung von ihr oder als Einübung in eine Haltung, wie sie zu ihrer Bewältigung notwendig ist - wird allerdings vom Standpunkt des Betrachters abhängen. Wer Theater als moralische Anstalt betrachtet oder als Institution zur Pflege des kulturellen Erbes, wird in ihr in jedem Fall den Ausdruck einer Krise des Theaters erkennen. Von dieser Annahme gehen die Beiträge zu diesem Band allerdings nicht aus. Sie begreifen die vielfältigen Transformationen, welche das Theater der neunziger Jahre vollzogen hat, vielmehr als Chance und Bedingung der Möglichkeit für Theater; um in einer sich wandelnden Welt - für die Verwandlung zu einer der wichtigsten kulturellen, politischen und sozialen Kategorien avanciert ist - auch weiterhin eine wichtige Rolle zu spielen.“

3.3. Espace et temps: les « lieux de mémoire » et l'architecture postmoderniste face au drame jelinekien

Dans la première partie, l'analyse des différentes pièces d'Elfriede Jelinek révélait une très grande importance du lieu dans toutes les pièces comme véritable unité dramatique. Le drame jelinekien s'axe en vérité autour d'un objectif: recréer le lieu imaginaire et conceptuel suggéré dans le titre ou dans le corps du texte lui-même en l'approchant par différents côtés. La progression du texte dramatique par un système contrapuntique contribue à cette impression d'encerclement et de topographie d'un lieu immatériel. Cette obsession du lieu, comme le montre la deuxième partie, se rattache à la conception de l'Histoire selon Elfriede Jelinek, conception inspirée par Walter Benjamin et qui s'oppose avec force à « l'illusion de la fin de l'Histoire », cette grande entreprise médiatique qui propose un ressassement partial de l'Histoire. Celui-ci se donne pour but de raccrocher tout événement nouveau à un passé historique reluisant afin de faire un bilan universel positif de la civilisation qu'il défend et nous faire accroire, pour nous bercer dans l'illusion rassurante qu'il n'y a plus d'histoire, plus d'évolution et que les événements négatifs sont des « catastrophes » qui se produisent ex nihilo. C'est ainsi que cette grande illusion impose avec une grande efficacité sa vision du temps mais aussi de l'espace. Pour Elfriede Jelinek, comme pour tous les artistes proches du théâtre de la performance, il s'agit de contrer cette illusion en rétablissant l'Histoire dans son intégrité, c'est-à-dire en ressassant également (voire exclusivement) les événements négatifs de l'Humanité, événements qui se cristallisent, pour l'auteur, autour d'un lieu à la fois symbolique et réel : Auschwitz. Les nouvelles pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek, encore plus clairement que les premières, tendent donc à matérialiser un lieu qui soit un catalyseur du souvenir et surtout du devoir de mémoire, trop absent en Autriche, selon l'avis de la dramaturge.

3.3.1. Mémoire et lieu

Dans quelle mesure les drames jelinekiens se rapprochent-ils, tout du moins de manière analogue, du goût actuel pour les lieux de mémoire et les commémorations?

Dans son étude *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945 am Beispiel einer szenischen Lesung des Theaterstückes Wolken. Heim. von Elfriede Jelinek anlässlich des österreichischen Nationalfeiertages 1999 am Volkstheater Wien*⁸⁷⁶, Christina Kleiser identifie le théâtre comme „lieu de souvenir“ ou „lieu de mémoire“ („Ort der Erinnerung“, „Ort des Gedachtnisses“) dans la mesure où celui-ci peut être à la fois défini comme lieu officiel, fête et institution. En effet, « le théâtre n'est certes pas le monde mais il le signifie en ce qu'il le représente dans sa totalité sous la forme d'un microcosme »⁸⁷⁷. Bien que la dramaturgie jelinekienne ne produise pas un théâtre de la représentation, du moins « présente »-t-il le monde d'aujourd'hui lui aussi sous la forme d'un microcosme, celui de l'espace théâtral. Christina Kleiser s'applique ensuite à définir le théâtre comme lieu de mémoire à l'aide d'une mise en scène d'*Au Pays. Des Nuées* à Vienne. Le jour de la fête nationale autrichienne en 1999, Karl Baratta présente dans une matinée au Volkstheater une lecture scénique de la pièce, « mise en scène » que le dramaturge conçoit alors comme une « contre-manifestation »⁸⁷⁸. Au début du spectacle résonne dans la salle du théâtre l'hymne autrichien. La réaction attendue est alors que certains spectateurs se lèvent pour écouter solennellement cet hymne alors qu'en réalité, cette mélodie hautement symbolique fait déjà partie intégrante de la mise en scène, une mise en scène de l'expression du « nous » qui traverse le texte de Jelinek, du mouvement collectif. Le spectacle théâtral fut ensuite reçu de façon ambivalente: certains spectateurs saisirent tout à fait la dimension ironique des paroles entendues et apprécièrent le décalage critique offert par le cadre extérieur. D'autres ne comprirent pas cette distanciation et furent même émus de certaines citations censées pourtant illustrer de manière exagérée et pathétique l'idéalisation à tout-va de la patrie.

Cette « présentation » du texte illustre donc le répertoire d'instrumentalisation de l'auteur. Ce qui rend solennel et d'autant plus mémoriel *Au Pays. Des Nuées* est certes d'abord le contenu du texte dramatique (un concert de voix autour des idées de nation et de nationalisme qui

⁸⁷⁶ KLEISER, Christina, *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945 am Beispiel einer szenischen Lesung des Theaterstückes Wolken. Heim. von Elfriede Jelinek anlässlich des österreichischen Nationalfeiertages 1999 am Volkstheater Wien*, mémoire de maîtrise, Vienne, 2000, 176 p.

⁸⁷⁷ Gerald Siegmund, *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, thèse de doctorat, Tübingen, 1996, p.65: „Das Theater ist zwar nicht die Welt aber es bedeutet sie, indem es sie komplett als Mikrokosmos repräsentiert.“

⁸⁷⁸ KLEISER, Christina, *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945*, p.170: „Gegenveranstaltung“

retrace le sentiment de germanité et par extension d'austriacité depuis deux siècles) mais aussi le cadre spatial et temporel. Quoique Elfriede Jelinek se dise « sceptique quant à l'impact d'un théâtre politique »⁸⁷⁹, il faut néanmoins reconnaître une action en faveur de la mémoire à cette mise en scène: reste à savoir si sa dimension ironique fut comprise par suffisamment de personnes pour devenir un hommage à la mémoire des victimes du nationalisme et non à la « glorieuse patrie » autrichienne.

Mais s'agissant de représentation théâtrale et donc de spectacle officiel, faut-il parler de « commémoration » ou de création de « lieu de mémoire » et si oui, seulement sur le mode de l'analogie?

En effet, on définit habituellement une commémoration du latin « commemoratio » (mémoire)⁸⁸⁰ comme « une cérémonie célébrant le souvenir d'un événement ou d'une personne. ». Or, l'aspect rituel détaillé dans le chapitre précédent peut rapprocher le théâtre d'une cérémonie. Si celle-ci comporte une certaine théâtralité et s'envisage également comme un rite de passage⁸⁸¹, il reste encore à prouver le caractère officiel et performatif (dans le sens où la cérémonie fait advenir les choses qu'elle proclame: le mariage, l'intronisation d'un roi etc.) du théâtre. D'autre part, la commémoration désigne également la « mention que le prêtre fait des morts au cours de la prière du Canon, à la messe »⁸⁸². En cela, le théâtre de Jelinek présente une grande analogie avec cette définition dans la mesure où lui aussi fait systématiquement appel à notre mémoire les différentes victimes de la société autrichienne mais aussi du monde actuel. Mais la cérémonie est-elle la seule forme que prennent les drames jelinekiens? Le théâtre se définissant comme le lieu par excellence, ne faudrait-il pas également et plus encore le comprendre en lien avec le « lieu de mémoire »?

Dans leur introduction au cycle *Mémoires allemandes (Deutsche Erinnerungsorte)*⁸⁸³, consacré à différents lieux de mémoires classés par catégories⁸⁸⁴, Etienne François et Hagen Schulze partent d'un constat:

Nous sommes entourés d'anniversaires. Par exemple l'année Nietzsche en 2000. [...] Un événement éphémère [...] ? Peut-être. Mais surtout un événement paradigmatique. [...]

⁸⁷⁹ Email d'Elfriede Jelinek à Christina Kleiser, 24 octobre 2000

⁸⁸⁰ Définition de « commémoration » dans le Petit Robert, p.463

⁸⁸¹ Cf. théorie d'Erika Fischer-Lichte sur le lien entre théâtre performatif et liminalité

⁸⁸² Définition de « commémoration » dans le Petit Robert, p.463

⁸⁸³ Etienne François et Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, C.H. Beck, Munich, 2001, 724 p.

⁸⁸⁴ Tome I (724 p.) : « Reich », « Dichter und Denker », « Volk », « Erbfeind », « Zerrissenheit », « Schuld ». Tome II (738 p.) : « Revolution », « Freiheit », « Disziplin », « Leistung », « Recht », « Die Moderne ». Tome III (784 p.) : « Bildung », « Gemüt », « Glaube und Bekenntnis », « Heimat », « Romantik », « Identitäten »

L'Allemagne est manifestement rentrée dans une „époque de la commémoration » (Pierre Nora) – les conjurations et efforts de la commémoration, sa commercialisation et son instrumentalisation nous envahissent jusqu'à la nausée. En outre, la foule d'événements commémoratifs organisés en dehors de l'Allemagne [...] indique clairement qu'on a à faire à un phénomène d'échelle européenne, qui émeut nos sociétés depuis vingt bonnes années.⁸⁸⁵

Il y a donc un certain effet de mode à vouloir se rapprocher des notions de commémoration et de lieux de mémoire. Reste encore à déterminer si Elfriede Jelinek approche celle-ci sur le mode ironique ou non. En effet, s'il peut parfois tourner au ridicule tant il devient systématique (on pense par exemple en 2006 à l'année Mozart qui sert d'excellent prétexte à l'industrie du tourisme et autres services commerciaux pour vendre un nombre incroyable de produits dérivés et autres manifestations), le phénomène du souvenir se différencie selon la gravité du sujet. En effet, dans certains cas, il apparaît comme un « devoir de mémoire » lorsqu'il s'agit de reconnaître les victimes d'un pays, surtout quand l'Etat est responsable des préjudices⁸⁸⁶.

Aussi en Allemagne, la mode commémorative prend-elle une forme un peu différente:

Le Sonderweg allemand, déterminé par Hitler et ses conséquences“, comme le fait remarquer à juste titre Aleida Assmann, „rend la question de la mémoire nationale en Allemagne aussi désagréable que nécessaire. Auschwitz, c'est la catastrophe nationale qui a fait et fait encore exploser la mémoire nationale des Allemands.“⁸⁸⁷

Pour l'Allemagne, ce ressassement est donc nécessaire et perçu comme une catastrophe dont le point de focalisation, le « lieu de mémoire » reste Auschwitz. Ce processus s'est néanmoins élargi au monde entier au fur et à mesure que les autres Etats ont pris conscience

⁸⁸⁵ *Ibid.*, tome I, p.9-10: « Wir sind von Jubiläen umgeben. Zum Beispiel das Nietzsche-Jahr 2000. [...] Ein flüchtiges Ereignis [...]? Vielleicht. Aber vor allem ein paradigmatisches Ereignis [...]. Deutschland ist offensichtlich in ein « Zeitalter des Gedenkens » (Pierre Nora) eingetreten- die Beschwörungen und Bemühungen des Gedenkens, seine Kommerzialisierung und Instrumentalisierung reichen bis zum Überdruß. Die Fülle der ausserhalb Deutschlands organisierten Gedenkveranstaltungen [...] machen darüber hinaus deutlich, dass man es mit einem europaweiten Phänomen zu tun hat, das seit gut zwanzig Jahren unsere Gesellschaften bewegt. “ “

⁸⁸⁶ Le devoir de mémoire a trouvé une reconnaissance officielle dans certains cas à travers des déclarations officielles et des textes de loi (lois mémorielles) à partir de la fin du XX^e siècle.

⁸⁸⁷ *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.10: « „Der deutsche Sonderweg, der durch Hitler und die Folgen bestimmt ist“, bemerkt Aleida Assmann zu Recht, „macht die Frage nach dem nationalen Gedächtnis in Deutschland ebenso unerquicklich wie notwendig. Auschwitz ist die nationale Katastrophe, die das kulturelle Gedächtnis der Deutschen gesprengt hat und sprengt.“ “

d'une part de leur co-responsabilité, d'autre part d'analogies possibles entre cet événement négatif et d'autres survenus dans d'autres pays⁸⁸⁸:

Depuis qu'Auschwitz est en fin de compte devenu le signe distinctif du siècle, depuis qu'on lui a accordé le rang du mal absolu, avec pour conséquence qu'il se soit ancré de manière persistante dans la mémoire collective et les consciences comme un signe historique négatif au niveau mondial, la question par rapport au positionnement face au passé allemand s'est élargie pour devenir une question de dimension universelle.⁸⁸⁹

Pour Elfriede Jelinek comme pour les Etats européens soucieux des lois mémorielles, Auschwitz fonctionne comme point historique, comme lieu concret et symbolique qui résume tout un pan négatif de l'histoire européenne que l'auteur voudrait rappeler de gré ou de force au (bon) souvenir des Autrichiens. Aussi Auschwitz est-il le lieu qui traverse tous les drames jelinekiens.

Mais alors comment s'établit le lien entre un lieu concret ou imaginaire et notre mémoire? On trouve d'abord cette relation entre lieu et mémoire chez Cicéron qui envisage le lieu comme l'un des meilleurs moyens mnémotechniques:

*« Ainsi, pour exercer cette faculté du cerveau [la mémoire], doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit; les images sont les lettres qu'on y trace. »*⁸⁹⁰

Le souvenir se développe donc autour de la visualisation d'un lieu puis d'images à l'intérieur de celui-ci. Dans les pièces d'Elfriede Jelinek, c'est la vue globale du spectacle qui permet le processus de réminiscence. En effet si le (méta)langage jelinekien trace les contours d'un lieu imaginaire, sa visualisation prend souvent sens grâce à un décalage, que celui-ci s'opère entre les paroles et l'image ou dans la juxtaposition même des phrases. Dans *La Jeune fille et*

⁸⁸⁸ Par exemple en France, la loi mémorielle du 21 mai 2001 reconnaissant le génocide des Arméniens par les forces turques en 1915.

⁸⁸⁹ *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.12 : „Seitdem schliesslich Auschwitz zur Signatur des Jahrhunderts erhoben, seit ihm der Rang eines absoluten Bösen zuerkannt wurde, mit der Folge, dass es sich als negatives Geschichtszeichen in das kollektive Gedächtnis und Bewusstsein der Welt nachhaltig eingegraben hat, hat sich auch die Frage nach der Einstellung zur deutschen Vergangenheit zu einer Frage von universeller Dimension erweitert.“

⁸⁹⁰ Cicéron, *De oratore*, II, LXXXVI, 351-354.

la Mort (Le Mur) par exemple, ce lieu invisible qu'est « le mur » prend toutes ses significations dans les discours de Sylvia et Inge. Reprenant quelque peu les grandes lignes de *Maladie ou femmes modernes* et de *Clara S.*, le texte théâtral dépeint un mur qui s'avère à la fois écran protecteur, fond d'une caverne platonicienne et miroir sans reflets, dessinant ainsi une polysémie qui identifie le mur comme le lieu utopique de la femme (ou plus précisément de la femme artiste ou écrivaine) et l'image de sa non-identité⁸⁹¹. Cette image mentale est complétée par une série d'indications scéniques qui indiquent un jeu sur scène très violent :

Sylvia et Inge abattent ensemble un animal mâle (un bélier). Elles lui arrachent les testicules et se barbouillent de sang. Cela doit paraître très archaïque et cruel, à l'opposé de ce qu'elles disent!⁸⁹²

Le décalage créé entre les images mentales et les images scéniques engendre une association d'idées qui assimile le discours des deux protagonistes à un discours archaïque, donc daté (d'autant plus que pour les connaisseurs, le texte renvoie à deux pièces de 1982 et 1987) et violent, rappelant ainsi deux types de moments historiques: d'une part, l'extrémisme de certains mouvements féministes des années 70-80 est évoqué, d'autre part la violence du sacrifice animal suggère à son tour des sacrifices humains et inhumains, le dépeçage renvoyant une fois de plus au funeste souvenir de l'Holocauste. Pour raviver la mémoire des spectateurs, Elfriede Jelinek se sert donc de lieux et d'images réelles ou mentales.

Partant de ce même procédé mnémotechnique, Etienne François et Hagen Schulze élargissent ensuite leur définition du lieu de mémoire:

Puisque le mot „lieu de mémoire“ peut entraîner quelques quiproquos, il faut rappeler qu'il ne s'agit pas ici d'un concept au sens philosophico-analytique mais d'une métaphore. Cette image qui est reprise de la mnémotechnique romaine classique, c'est-à-dire de la classification spatiale, non-narrative des contenus des souvenirs selon des *loci memoriae*, part, selon Jan Assmann, du constat que « la mémoire culturelle s'oriente selon des points

⁸⁹¹ *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, p.106: „Diese Wand ist meine! [...] Im Schreiben haben wir Urteile gefällt, ein Wahnsinn, ein Gericht, eine Befestigkeit von uns selbst, aber bumm, da sind wir schon von unsrer Wand gefallen.“, p.110: „Ich denke, es ist überhaupt nur die Widerspruchslosigkeit dieser Wand, die dich dazu gereizt hat, wo nichts ist, hineinzustopfen [...], die Wand der Erkenntnis.“, p.112-113: „Die Wand ist eine mögliche Anschauung, das heisst, sie wäre es, wenn man sie anschauen könnte. Sie ist jedoch durchsichtig. [...] Sie ist nicht einmal ein Bruchstück, das ginge ja noch, sie ist das üble Subjekt unserer Anschauung, sie ist das übliche Subjekt unserer Anschauung. Wie unterscheiden sich aber Anschauen und Denken? Gar nicht, wenn man nichts sieht. Heisst das, dass die Frau ganz besonders nichts sieht? Wahrscheinlich. Sie hat ja diese Wand geputzt, so lang, bis man sie gar nicht mehr gesehen hat.“

⁸⁹² *Ibid.*, p.103: „Sylvia und Inge schlachten zusammen ein männliches Tier (einen Widder). Sie reißen ihm die Hoden heraus und schmieren sich mit Blut ein.“

fixes du passé» qui s'écoulent en «figures symboliques» auxquelles «s'accroche le souvenir». «Par ce biais», continue Assmann, „celui-ci ne devient pas irréel mais au contraire devient à partir de ce moment réalité dans le sens qu'il devient une force formative et normative continue». Des lieux de mémoire de cette sorte peuvent être autant de nature matérielle qu'immatérielle: appartiennent par exemple à cette catégorie les figures et événements mythiques et réels, les bâtiments et monuments, les institutions et concepts, les livres et œuvre d'art – dans l'usage actuel, on parlerait certainement d'«icônes». Ils sont lieux de mémoire non pas grâce à leur objectivation matérielle mais à cause de leur fonction symbolique. Il s'agit de points de cristallisation du souvenir et de l'identité collectifs de longue haleine, qui traversent les générations, qui sont reliés à des usages sociaux, culturels et politiques et qui évoluent dans la mesure où la manière de les percevoir, de se les approprier, de les utiliser et de les transmettre évolue elle aussi.

Nous comprenons donc le ‚lieu‘ comme une métaphore, comme un «topos» au sens littéral du terme. Le *lieu* n'est cependant pas appréhendé comme une réalité close mais au contraire comme un *lieu dans un espace* (qu'il soit réel, social, politique, culturel ou imaginaire). Autrement dit: nous parlons d'un lieu qui ne prenne son sens et sa signification qu'à travers les liens qu'il permet et sa position parmi des constellations et des relations qui se renouvellent sans cesse.⁸⁹³

Le lieu de mémoire comme *loci memoriae* peut donc prendre toute sorte de formes sans être représentable visuellement. En cela, le langage, au coeur de la dramaturgie jelinekienne, est plus à même d'en faire surgir qu'une simple reproduction matérielle. Ainsi dans *Le Silence*,

⁸⁹³ *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.17-18: «Da das Wort «Erinnerungsort» zu Missverständnissen führen kann, sei hier nur daran erinnert, dass es sich nicht um einen Begriff im philosophisch-analytischen Sinne handelt, sondern um eine Metapher. Dieses Bild, das von der klassischen römischen Mnemotechnik, also von der räumlichen, nicht-narrativen Anordnung von Gedächtnisinhalten nach *loci memoriae* übernommen wurde, geht nach Jan Assmann von der Beobachtung aus, dass „das kulturelle Gedächtnis sich auf Fixpunkte der Vergangenheit“ richtet, die „zu symbolischen Figuren“ gerinnen, „an die sich die Erinnerung haftet“. „Dadurch“, so Assmann weiter, „wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft.“ Dergleichen Erinnerungsorte können ebenso materieller wie immaterieller Natur sein, zu ihnen gehören etwa reale wie mythische Gestalten und Ereignisse, Gebäude und Denkmäler, Institutionen und Begriffe, Bücher und Kunstwerke- im heutigen Sprachgebrauch liesse sich von „Ikonen“ sprechen. Erinnerungsorte sind sie nicht dank ihrer materiellen Gegenständlichkeit, sondern wegen ihrer symbolischen Funktion. Es handelt sich um langlebige, Generationen überdauernde Kristallisationspunkte kollektiver Erinnerung und Identität, die in gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden sind und die sich in der Masse verändern, indem sich die Weise ihrer Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert.

Wir verstehen also „Ort“ als Metapher, als Topos im buchstäblichen Sinne. Der *Ort* wird allerdings nicht als eine abgeschlossene Realität angesehen, sondern im Gegenteil als *Ort in einem Raum* ‚sei er real, sozial, politisch, kulturell oder imaginär). Mit anderen Worten: Wir sprechen von einem Ort, der seine Bedeutung und seinen Sinn erst durch seine Bezüge und seine Stellung inmitten sich immer neu formierender Konstellationen und Beziehungen erhält.“

le narrateur autodiégétique⁸⁹⁴, écrivain, tente en vain d'entamer une biographie sur Robert Schumann, écrit qui fonctionne ici comme point de cristallisation et lieu de mémoire. En effet, ce dramescule sur l'écriture glisse lentement de l'angoisse de la page blanche à la séduction de l'autobiographie pour parler finalement, sous la forme d'une prétérition, des « oubliés », en écho aux victimes dont personne ne parle par opposition à Robert Schumann que tout le monde connaît⁸⁹⁵. Le long monologue serpente donc autour de la notion d'écrit biographique à laquelle le narrateur donne successivement plusieurs symboliques, imposant par ce biais une trajectoire à notre pensée, de l'individu historique au devoir de mémoire des oubliés de l'Histoire. Pièce de théâtre (au sens où il ne s'agit pas d'un texte matériel à lire mais de paroles à dire), *Le Silence* investit donc comme lieu de mémoire un élément immatériel, un concept, celui de la biographie. Le procédé, comme le soulignent Etienne François et Hagen Schulze, est en perpétuelle évolution selon les représentations. D'autre part, c'est la charge symbolique qui transforme donc un objet, matériel ou non, en *loci memoriae*. A ce propos, les deux éditorialistes reviennent sur le point commun principal entre les différents lieux de mémoire d'après l'œuvre de Pierre Nora:

[Dans son livre Nora répertorie] 130 'lieux de mémoire' [...]. Leur point commun consiste en ce qu'ils contiennent un surplus de signification symbolique qui peut d'ailleurs changer ou se perdre complètement. [...] Ainsi, ce sont souvent les seules caractéristiques extérieures d'un *lieu de mémoire* qui survivent tandis que leur signification, leur charge symbolique peut évoluer: des noyaux de cristallisation de la [...] mémoire collective, de plus ou moins grande importance, souvent terriblement triviaux, parfois dont on se souvient à peine ou alors seulement dans certaines régions, soumis à l'attaque des interprètes et des manipulateurs et

⁸⁹⁴ *Le Silence* se présente sous la forme d'un long monologue qui brouille les frontières entre théâtre et récit de « stream of consciousness ».

⁸⁹⁵ *Das Schweigen*, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>: „Ich habe entsetzliche Schwierigkeiten, aber das macht nichts. Davon handelt schließlich die Schrift über meine Schrift. Die Leute können gar nicht erwarten, von meinen Schwierigkeiten Näheres zu erfahren. Schumann interessiert sie nicht mehr, meine Schwierigkeiten interessieren sie viel mehr. Von denen ist mehr zu erwarten als von Schumann. Von dem haben sie schon alle CDs. Von dem haben sie alle längst genug. Schwierigkeiten haben sie jedoch alle, Schwierigkeiten, die kennen sie. Und von dem, was sie schon kennen, können sie gar nicht genug kriegen. Und es freut sie natürlich, wenn auch andre etwas haben, das sie kennen, nur eben anders. [...] Indem ich schweige, zeige ich Ihnen das Innigste, mein Innerstes, das Nichts, das da entsteht, indem ich daran schreibe. [...] Mein ganzer Körper nur noch ein einziger Schmerz. All die Menschen, die um ihre Geschichte enteignet werden, indem sie sie erleben mussten. [...] Ich kann nur über die Größten von ihnen schreiben, mehr Platz habe ich nicht. Für die Kleineren: weniger Platz in mir. [...] Die Vergessenen können von mir aus jetzt gehn. [...] Die Geschichte lebt davon, daß das und das passiert ist. Und die Geschichte ist tot, weil sie nicht aufgepaßt hat. Sie ist gestorben, weil ihr das und das passiert ist. Einer sollte uns wirklich zusammenbringen, uns und das von uns nicht, niemals Gesagte, damit wir endlich voneinander abweichen können und: endlich endgültig schweigen dürfen, einig mit uns.“

pourtant un réseau de fils de souvenirs matériels et immatériels qui maintient la cohésion de la conscience nationale dans un sens difficile à définir mais certes très profond.⁸⁹⁶

Ce qui fait donc la validité d'un lieu de mémoire comme point de cristallisation, c'est qu'on peut encore et toujours lui rajouter de nouvelles symboliques. Cet effet d'accumulation et d'assimilation est le principal élément de cohérence et de cohésion à l'intérieur du drame jelinekien. Dans *Corps et femme (Claudia)*, ce sont les « caractéristiques extérieures » du lieu de mémoire, ici le seul physique de Claudia Schiffer, qui permettent un « surplus de signification symbolique ». En effet, comme le texte dramatique le déroule lentement au fil des phrases, ce corps de mannequin opère comme un miroir aux mille facettes, miroir idéal et fallacieux, objet idolâtré bien plus que réel. Mais ici, contrairement aux exemples cités précédemment, ce corps idéalisé, figure mythique allemande, est déconstruit comme un faux « lieu de mémoire », c'est-à-dire ici symbole de cohésion collective féminine, construit de toute pièce par la société de consommation. Dans ce lieu qu'est l'apparence de Claudia, les images qui l'investissent correspondent aux différents vêtements qu'on la voit porter sur les affiches publicitaires⁸⁹⁷. Les femmes veulent retrouver leur identité collective dans ce corps de rêve mais pour Elfriede Jelinek, il ne s'agit pas là d'un lieu de mémoire, car il ne fait pas se ressouvenir de quoi que ce soit et n'est pas un objet identitaire mais un objet de consommation⁸⁹⁸.

En effet, le deuxième élément qui relie toutes les sortes de lieu commun entre elle, c'est qu'ils maintiennent tous la « cohésion de la conscience nationale ». Ils participent de la fondation d'une identité collective:

⁸⁹⁶ *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.16: « [In seinem Buch versammelt] Nora 130 'Erinnerungsorte' [...]. Ihnen ist gemeinsam, dass sie einen Überschuss an symbolischer Bedeutung besitzen, der sich allerdings ändern, oder gänzlich verlieren kann. [...] So überdauern oft nur die äusseren Merkmale eines *lieu de mémoire*, während ihre Bedeutung, ihre symbolische Aufladung sich ändern kann: Kristallisationskerne des [...] kollektiven Gedächtnisses, von ganz unterschiedlichem Gewicht, oft furchtbar trivial, manchmal kaum noch oder allenfalls regional erinnert, dem Zugriff der Sinnstifter und Manipulateure ausgesetzt und dennoch ein Netz von materiellen und immateriellen Erinnerungsfäden, das das nationale Bewusstsein in einem ungenau bestimmbaren, aber sehr profunden Sinne zusammenhält. »

⁸⁹⁷ *Körper und Frau (Claudia)*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fkoerper.htm>: „Schauen Sie mein rosa Höschen und den rosa BH an [...]. Jetzt haben Sie sich diesen BH gekauft, für streichelnde Menschenhände, aber die wollen nur mich streicheln.“

⁸⁹⁸ *Ibid.*: „Sie sind meine Konsumentin. [...] Sie haben einen Anspruch, aber Sie kommen mir hier nicht herein. Mein Herr Körper ist der, der nichts durchläßt und der, der vorhin als erster schon dagewesen ist und sich irrträumlich in mir eingesperrt hat. [...] Eintretende werden ja oft geschlossen, bevor sie noch die Tür ins Leben gefunden haben. Ich bin ohnedies da. Ich geh hier auch nicht weg. [...] Bleiben Sie draußen. Hier ist besetzt. »

Pas de communauté sans commémorations et monuments, mythes et rituels, sans l'identification à de grands personnages, à des objets ou des événements de sa propre histoire.

899

L'unité passe par le rassemblement autour de symboles forts. Pour Jelinek, il s'agit de faire la part des choses entre le lieu de mémoire et l'interprétation qu'on lui donne. Son principal objectif reste de redonner la vraie signification aux différents mythes, signification souvent négative alors qu'ils avaient été réinterprétés de manière positive par les détenteurs du discours officiel (notamment les médias de masse et les hommes politiques). Aussi l'exemple de la lecture scénique d'*Au Pays. Des Nuées* cité par Christina Kleiser est-il représentatif du processus jelinekien. Alors que certains prennent au premier degré les citations entendues (de Fichte, Hegel, Heidegger, autant de lieux de mémoire abstraits de la germanité) à partir desquelles est monté le texte théâtral final et leur rendent hommage par une émotion presque grégaire, le cadre spatial et l'agencement même du texte voulait décrypter les soi-disant « lieux de souvenir » positifs au contraire comme des lieux de mémoire » à rattacher à des périodes germaniques négatives, celles du nationalisme voire du national-socialisme. En cela, le spectacle effectue un travail démythifiant dans un but commémoratif.

D'autre part, il n'est pas anodin que l'autre élément omniprésent de la dramturgie jelinekienne, à côté de l'exigence systématique d'un devoir de mémoire, soit l'éclatement jusqu'à la dissolution du sujet. En effet, comme l'expliquent Etienne François et Hagen Schulze, la perte de souvenir et la perte de l'identité sont étroitement liées:

L'individu se souvient, mais il ne reste pas seul avec son souvenir. Le milieu dans lequel il vit forme un cadre qui conditionne et délimite la forme et le contenu des souvenirs communs. [...] Le fait que ce soit d'abord la capacité à actualiser le présent qui fasse de l'homme un être humain, n'était pas seulement un point de vue nietzschéen. Des séries d'expériences médicales sur des patients aux importantes lésions cérébrales ont montré que la perte de la perception de soi et de l'identité va de pair avec la perte du souvenir, comme il est manifeste chez les patients souffrant d'Alzheimer qui subissent à la fois une perte de mémoire et une destruction de la personnalité. [...] Nous sommes ce que nous sommes devenus. Nous reconnaissons, dans nos souvenirs, qui nous sommes, ce que nous voulons devenir et en quoi nous nous différencions des autres.⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.13: „Keine Gemeinschaft ohne Gedenkfeiern und Denkmäler, Mythen und Rituale, ohne die Identifizierung mit grossen Persönlichkeiten, Gegenständen und Ereignissen der eigenen Geschichte.“

⁹⁰⁰ Etienne François et Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.12-13: „Der Einzelne erinnert sich, aber er bleibt damit nicht allein. Das Milieu, in dem er lebt, bildet einen Rahmen, der Form und Inhalt gemeinsamer Erinnerungen begrenzt und bedingt. [...] Dass erst die Fähigkeit, das Vergangene zu

Aussi, si dans le théâtre d'Elfriede Jelinek, tous les « personnages » sont atteints de dépersonnalisation, ce phénomène est-il directement imputable à une perte de mémoire collective, à une société qui oublie (volontairement ou à son insu) son passé. Cette amnésie de toute une population est la conséquence de la grande illusion entreprise par les médias, comme la décrivent les philosophes de la postmodernité : l'illusion de la fin de l'Histoire. Cette illusion s'opère grâce à une célébration et non une commémoration, à travers la relecture uniquement positive de lieux de mémoire, de tout le siècle dernier. Ce « bilan universellement positif » a des effets directs sur le présent: la société concentrant son énergie à faire coïncider par assimilation les événements présents aux événements passés nous empêchent de différencier le présent du passé mais aussi du futur. Aussi l'actualisation du présent nous est-elle rendue difficile. Ce dysfonctionnement de la perception du temps se répercute sur la construction de l'homme postmoderne, l'indifférenciation des événements empêchant le processus mémoriel comme historique⁹⁰¹, à la base de la construction de la personne. Ainsi l'homme postmoderne se caractérise-t-il par une identité éclatée, fragmentée qui se base sur un principe d'immanence et de surface, conséquence directe de cette fabrication bloquée de souvenirs et d'Histoire.

Ce phénomène, l'historien le perçoit en première loge:

La science de l'histoire ne sert plus guère au souvenir historique des peuples et ainsi à „l'apprentissage par l'Histoire“ dans le sens de l'„historia magistra vitae“. „La destruction du passé“, comme l'explique Eric Hobsbawm, „ou peut-être celle du mécanisme social qui relie l'expérimentation du présent à celle des générations précédentes, est un des phénomènes les plus caractéristiques et les plus étranges en cette fin de XXème siècle. La plupart des jeunes grandissent, en cette fin de siècle, dans une sorte de présent permanent auquel manque toute liaison organique à un passé de leur propre vie passée.“⁹⁰²

vergegenwärtigen, den Mensch zum Menschen mache, war nicht nur Nietzsches Ansicht. Medizinische Versuchsreihen mit schwer kopfverletzten Patienten haben ergeben, dass mit dem Verlust von Erinnerung der Verlust des Ich-Gefühls, der Identität einhergeht, wie auch der Zusammenhang zwischen Gedächtnisschwund und Persönlichkeitszerstörung bei Alzheimer-Patienten offenkundig ist. [...] Wir sind, was wir geworden sind. In unseren Erinnerungen erkennen wir, wer wir sind, was wir werden wollen und worin wir uns von anderen unterscheiden. “

⁹⁰¹ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin*, p.40 : « Les événements ne vont pas plus loin que leur sens anticipé, leur programmation et leur diffusion. Seule cette *grève des événements* constitue une véritable manifestation historique, ce refus de signifier quoi que ce soit, ou cette capacité de signifier n'importe quoi. C'est là la véritable fin de l'histoire, la fin de la Raison historique. »

⁹⁰² *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.15: „Der geschichtlichen Erinnerung der Völker und damit dem „Lernen aus der Geschichte“ im Sinne der „historia magistra vitae“ dient die Geschichtswissenschaft kaum noch. „Die Zerstörung der Vergangenheit“, so Eric Hobsbawm, „oder vielleicht die jenes sozialen Mechanismus, der die Gegenwartserfahrung mit derjenigen früherer Generationen verknüpft, ist eines der charakteristischen und unheimlichsten Phänomene des späten 20. Jahrhunderts. Die meisten jungen Menschen am Ende dieses

Que la voix qui s'exprime à la première personne soit plusieurs et ancre une partie de son identité dans une communauté, cela n'a rien de spécifique à notre époque. Cet aspect de la personnalité se traduit au niveau théâtral par le chœur de type antique qui exprime en réalité un seul et même avis, le « bon sens » populaire. Mais chez Elfriede Jelinek, si toutes les « surfaces langagières » ont un aspect chorique, elles sont plus précisément polyphoniques, c'est-à-dire que plusieurs voix distinctes se font entendre. Il faut donc comprendre ici que la cohérence entre celles-ci et l'unité du « personnage » n'apparaît pas de manière perceptible au personnage lui-même mais il n'est pas évident non plus que l'auteur lui-même lui reconnaisse une quelconque identité cohérente.

Ce fractionnement extrême de l'individualité indique donc des troubles du souvenir et de la perception temporelle, troubles dus à la surmédiatisation de lieux de mémoire positifs au détriment des lieux commémoratifs. Or, il est très facile de manipuler les souvenirs des gens. En effet, la mémoire pose trois problèmes pour Paul Ricœur. En premier lieu, se pose la question de sa formulation, celle d'une représentation de ce qui a été, donc obligatoirement subjective. La mémoire donne la trace présente de ce qui est absent puisque passé. Cela pose alors le problème de la frontière entre le réel et l'imaginaire car le rapport avec l'antériorité amène la question de ses représentations. En opposition à cela, l'Histoire vise une certaine objectivité, elle n'est pas soumise à un regard particulier. Ensuite, dans ce même énoncé, apparaît aussi le regard porté aujourd'hui sur l'évènement narré. Bergson fixe cette problématique sur la reconnaissance et la survivance des images. Ainsi, il y a « une adéquation de l'image présente à la chose absente dont la mémoire a gardé la trace. » Donc, la mémoire ne peut se savoir qu'en sélectionnant ce qui doit être oublié. La mémoire inclut un mode de lecture du fait raconté. Enfin, cette même lecture sera perçue par autrui en fonction de la personnalité de l'énonciateur⁹⁰³.

La mémoire est donc entièrement soumise à la subjectivité, c'est-à-dire qu'elle n'est qu'une interprétation des événements passés, interprétation qui se base sur des points de focalisation du souvenir. En cela, elle crée des petites mises en scène autour de chaque point de cristallisation. *A priori*, le souvenir est donc véhiculé par des images mentales associées à un lieu de mémoire concret ou abstrait. Les médias, eux, réussissent à dérégler ce processus en imposant une théâtralisation des événements permanente à l'aide d'une mise en scène bien

Jahrhunderts wachsen in einer Art permanenter Gegenwart auf, der jegliche organische Verbindung zur Vergangenheit ihrer eigenen Lebenszeit fehlt.“

⁹⁰³ Cf. *Le Vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine (XXème siècle)*, Jean-Pierre Zarader, Ellipses, Paris, 2002, 1116 p.

huilée. Ainsi nous présente-t-on à la fois le lieu de mémoire et toute une batterie d'images qu'on nous force à raccrocher à ce dernier nous imposant de la sorte un souvenir collectif fallacieux. C'est ce phénomène que des drames jelinekiens comme *Dans les Alpes* et *L'Oeuvre* s'escriment à dénoncer. Les deux pièces reprennent le lieu de mémoire mythique de Kaprun, sacralisé par les médias comme le joyau des Alpes autrichiennes et de la belle nature et glorifié pour son grand barrage, véritable symbole de la supériorité de la technique sur la nature, offrant une vision satirique du grand accident de téléphérique du Kitzsteinhorn conjurée dans les médias comme une catastrophe, chronique annoncée pour l'auteur. Dans ce sens, la dramaturge cherche à associer à Kaprun d'autres images, cette fois-ci mentales puisqu'elles passent par le langage uniquement, images négatives qui évoquent les autres victimes de ces montagnes, peuples pourchassés sous Hitler ou encore les travailleurs forcés et déportés qui moururent sur le chantier du grand barrage. En nous forçant à évoquer ces pénibles souvenirs, l'auteur rend, sur le mode mémoriel, l'absence médiatique de ces victimes alors présentes à notre esprit. Aussi Elfriede Jelinek, en rétablissant tous les sens de ce lieu de mémoire, cherche-t-elle également à donner un autre « mode de lecture » aux événements présents que sont l'accident de funiculaire mais également l'attentat du 11 septembre, présentés comme des catastrophes (ce qui sous-entend que l'événement se produit ex nihilo sans lien de cause à conséquence, d'influence du passé sur le présent), formes de ce « présent perpétuel » dont parlent les historiens, alors qu'en réalité, la responsabilité humaine y est pleinement engagée à chaque fois.

En remodelant les souvenirs collectifs, les médias imposent non seulement une relecture du passé mais également une nouvelle compréhension du présent, interprétation faussée qu'ils tentent d'imposer comme la réalité. En effet, la mémoire entretient un rapport également très étroit avec la perception que nous avons de la réalité:

Voilà l'aspect constructif du souvenir: il aide à prendre conscience du présent, lui donne son sens et le range entre le passé et le futur; en ce sens, il produit identité et continuité; en effet, ce n'est qu'à travers lui que la réalité prend forme. Comme Marcel Proust le formulait jadis:, c'est d'abord dans la mémoire que se forme la réalité.' ⁹⁰⁴

La réalité se comprend dans sa continuité. Or la fragmentation systématique qu'offre le traitement médiatique des événements présents rend cette progression difficile. Si les

⁹⁰⁴ *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.14: « Das ist der konstruktive Aspekt von Erinnerung: Sie hilft, die Gegenwart wahrzunehmen, gibt ihr Sinn und ordnet sie zwischen Vergangenheit und Zukunft ein; als solche produziert sie Identität und Kontinuität; ja, nur durch sie kann die Wirklichkeit Gestalt annehmen. Wie Marcel Proust es einmal formulierte: ‚Erst im Gedächtnis formt sich die Wirklichkeit.‘ »

événements positifs font l'objet en permanence d'un recoupage avec des moments du passé glorieux de nos sociétés, les événements négatifs, à l'inverse, sont présentés comme surgis quasiment de dieux hostiles. En conséquence, le téléspectateur peut logiquement avoir du mal à croire ce qu'il voit sur son écran puisque cela ne s'ancre plus dans une linéarité historique. L'effondrement des Twin Towers fonctionne pour Jelinek comme le paroxysme de ce dérèglement des frontières entre réalité et fiction. En effet, beaucoup ne virent pas tout de suite la différence entre cet attentat et une scène de film catastrophe américain, la télévision ayant conditionné les gens pour qu'ils associent la guerre et d'autres événements négatifs au domaine fictionnel ou du moins qu'ils ne se sentent pas concernés par ces images car trop éloignées de leur cadre de vie, sécuritaire et aseptisé. Cette violence « spectaculaire et « allusive » crée normalement un équilibre avec leur « quotidien pacifié »⁹⁰⁵. Mais alors le 11 septembre atteint une telle perfection de mise en scène, quasi esthétique et artistique, que le téléspectateur peut avoir du mal à identifier ce qu'il voit à la réalité, d'autant que ces images reviennent en boucle de manière quasi obsessionnelle. Pour Elfriede Jelinek, l'attentat du World Trade Center représente l'ultime barrière franchie par les médias dans sa maîtrise de la perception temporelle, c'est-à-dire de la mémoire et par conséquent de la perception du réel. Aussi *L'Oeuvre* se termine-t-il sur ces mots très symboliques qui montrent l'ultime victoire des médias qui ont enfin réussi à imposer leur réalité:

Les tours tombent, elles tombent encore et toujours, elles tombent au ralenti. D'autres tombent toutes seules, elles, elles tombent à deux. Bon, bon, d'accord. Je veux bien le croire. Je crois tout ce qu'on me dit, qu'importe le contenu.⁹⁰⁶

Par un langage démythifiant et une structure dramaturgique qui ironisent la mise en scène du temps par les médias, Elfriede Jelinek veut rétablir un peu de vérité d'une part en reprécisant tous les symboles qui se rattachent à ces différents lieux de mémoire et d'autre part en rétablissant le processus mémoriel.

⁹⁰⁵ Cf.. Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.278

⁹⁰⁶ *Das Werk*, p.251: « Die Türme fallen, sie fallen immer wieder, in Zeitlupe fallen sie. Andre fallen allein, diese Türme fallen zu zweien. Jaja, schon gut. Ich glaubs ja, Ich glaube ja alles, was man mir sagt, egal, was.»

3.3.2. Devoir de mémoire et nouveaux lieux de mémoire : les lieux abstraits des pièces d'Elfriede Jelinek

Un double mouvement s'opère donc dans les drames jelinekiens : d'une part, la signification des lieux de mémoire existants est déconstruite pour leur réinsuffler leur véritable polysémie. D'autre part, les surfaces langagières (avec parfois l'appui d'indications scéniques⁹⁰⁷) dessinent oralement un autre lieu de mémoire, celui-là irréel, immatériel et abstrait. Tandis que le premier type de lieu de mémoire était un événement, personnage ou lieu préexistant qui s'intègre aussi dans l'Histoire, le deuxième type est une construction artistique (ici langagière) qui vise également à servir de point de cristallisation autour duquel se construira une partie de l'identité collective (pour l'auteur, essentiellement, autrichienne). C'est ainsi la même différence qu'on peut observer, par exemple pour l'histoire allemande, entre le personnage historique d'Otto von Bismarck et l'Holocaust-Mahnmal de Berlin (Mémorial de l'Holocauste), construit entre 2003 et 2005. Otto von Bismarck est une figure de l'identité nationale aujourd'hui transmise surtout par les historiens et les livres d'histoire, tandis que le monument commémoratif de la Shoah est une entreprise financée par le Land de Berlin et sur l'initiative de la publiciste Lea Rosh, c'est-à-dire une entreprise citoyenne: deux catégories distinctes qui correspondent également, selon Etienne François et Hagen Schulze, aux deux facettes de l'Histoire:

L'Histoire existe [...] selon un mode double: il y a l' „Histoire-comme-science“ et également « l'Histoire-comme-mémoire » [...] L'Histoire comme science est l'affaire des experts. Elle s'oppose à nous comme l'application critique et distancée de règles strictes pour l'interprétation et l'analyse des sources et des restes du passé, avec pour ambition la vérification et la valeur objective de ses résultats. La participation, l'émotion et la subjectivité représentent un danger pour le processus de reconnaissance scientifique et sont donc refoulés, même si cet effort n'est pas toujours fructueux.

A l'inverse, la mémoire sert à des besoins existentiels des communautés « pour qui l'actualisation des choses passées représente une part décisive de leur être collectif. » « En revanche, la mémoire a pour avantage de pouvoir reconnaître le passé comme quelque chose qui existait autrefois même s'il n'existe plus aujourd'hui“ [...] „ L'Histoire (comme science) possède, de son côté, la capacité d'élargir le champ visuel temporellement et spatialement;

⁹⁰⁷ Cf. *Totenauerg*, pièce dans laquelle est projetée sur grand écran un paysage de montagne qui évolue en rapport avec le discours des surfaces langagières sur scène.

elle dispose de la possibilité de soumettre les déclarations des témoins à une vérification critique [...].⁹⁰⁸

Cette différenciation coïncide ainsi à la dialectique de construction et déconstruction observée dans les pièces de Jelinek. D'un côté, l'auteur dans son rôle de mythologue se pose plutôt comme historienne qui recherche la « vérité historique »⁹⁰⁹. De l'autre, en élaborant un nouveau lieu de mémoire, elle se donne pour but d'« actualiser le passé » et se pose alors du côté de l'Histoire comme mémoire. En effet, cette dernière caractéristique la renvoie alors vers un devoir de mémoire, devoir de citoyen et non plus d'historien, comme l'explique Paul Ricoeur:

Paul Ricoeur a récemment rappelé : „Le jugement et la sanction sont l'affaire du juge; la lutte contre l'oubli et pour un souvenir véritable est l'affaire du citoyen; il reste donc à l'historien la fonction de comprendre sans juger et sans excuser.”⁹¹⁰

Les lieux imaginaires qu'invente Elfriede Jelinek dans ses pièces se rapprochent donc de monuments commémoratifs du type du « Denkmal für die Ermordeten Juden Europas », (« Monument pour les Juifs d'Europe assassinés ») espace créé pour perpétuer un devoir de mémoire qui fasse appel à la sensibilité plus qu'à l'analyse froide et critique de la discipline historique. Il s'agit de rendre présents des événements passés afin d'influer sur nos comportements aujourd'hui. Comment opère un tel lieu de mémoire?

Jusque dans les années 1980, celui-ci correspondait dans la plupart des cas au monument aux morts (de la Première ou de la Deuxième Guerre Mondiale, en général): un obélisque, une colonne ou encore une statue accompagnée de tablettes et sur lesquels sont inscrits tous les noms des soldats et civils de la ville ou du village morts pendant la guerre, avec leur dates de

⁹⁰⁸ *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p.14-15: « Geschichte existiert [...] in einem doppelten Modus: es gibt ‚Geschichte-als-Wissenschaft‘ und es gibt ‚Geschichte-als-Gedächtnis‘. [...] Die Geschichte als Wissenschaft ist Sache der Experten. Sie tritt uns entgegen als kritisch-distanzierte Anwendung fester Regeln für die Interpretation und Analyse von Quellen und Überresten der Vergangenheit, mit dem Anspruch auf Überprüfbarkeit und objektive Gültigkeit ihrer Ergebnisse. Teilnahme, Emotion und Subjektivität gefährden den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess und werden, wenn auch nicht immer erfolgreich, zurückgedrängt. Das Gedächtnis dagegen dient existentiellen Bedürfnissen von Gemeinschaften, „für die die Gegenwärtigkeit des Vergangenen einen entscheidenden Teil ihres kollektiven Wesens darstellt.“ „Dem Gedächtnis bleibt der Vorteil vorbehalten, das Vergangene als etwas zu erkennen, was früher existiert hat, obwohl es heute nicht mehr existiert“ [...]. „Die Geschichte (als Wissenschaft) besitzt dagegen die Fähigkeit, den Blick in Zeit und Raum zu erweitern; sie verfügt über die Möglichkeit, die Zeugenaussagen einer kritischen Überprüfung zu unterziehen [...]“.

⁹⁰⁹ Avant l'écriture de chaque pièce, Elfriede Jelinek collecte d'abord un très grand nombre de sources littéraire, triviales mais aussi scientifiques.

⁹¹⁰ *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I, p. 24: „Paul Ricoeur hat jüngst daran erinnert: „Urteil und Strafe sind Sache des Richters; der Kampf gegen das Vergessen und für eine wahrhafte Erinnerung ist Sache des Bürgers; dem Historiker bleibt es vorbehalten, zu verstehen, ohne zu verurteilen und ohne zu entschuldigen. „

naissance et de décès et précédés d'inscriptions types comme « La commune de... à ses enfants morts pour la Patrie ». Ce type de monument commémoratif nationaliste, le cénotaphe, a une fonction symbolique puisque qu'il n'abrite aucun corps, et vise à honorer la mémoire des personnes décédées par faits de guerre. Le devoir de mémoire passe ici par l'énumération et ainsi l'individualisation des victimes auxquelles on rend ainsi hommage en les répertoriant. Puis une nouvelle vague de lieux commémoratifs arriva dans les années 1990 en même temps que la vague irrésistible de la « mode » commémorative. Elle coïncide l'émergence du devoir de mémoire qui fait tardivement suite à la reconnaissance juridique du génocide en 1948⁹¹¹. Véhiculé par les Etats, le devoir de mémoire fut ensuite appliqué sous la forme de plusieurs lois mémorielles qui suivirent⁹¹². Si l'idée d'une commémoration des morts reste bien présente, la commémoration prend néanmoins un autre sens : il s'agit pour ces lieux de mémoire de rappeler la responsabilité étatique mais aussi citoyenne dans la mort des victimes civiles et non de célébrer voire glorifier des citoyens « morts pour la patrie »⁹¹³. Ce « mea culpa » national et même international, visant à ce que les citoyens apprennent des erreurs du passé et évitent ainsi que l'Histoire ne se reproduise, prend alors une forme bien différente du traditionnel cénotaphe. Le « lieu de mémoire » correspond depuis les années 1990 non plus à un monument mais à tout un espace, un mémorial dont l'aménagement et l'architecture jouent un rôle décisif dans l'impact qu'il aura sur le visiteur. Sans relever du musée historique qui rappellerait les faits et dates avec précision, le nouveau lieu de mémoire est une construction artistique qui se base sur l'abstrait. En effet, à part le nom du lieu (monument à l'Holocauste par exemple), rien ne relate précisément les faits historiques auxquels il se réfère. Seule la disposition spatiale doit faire surgir chez le visiteur la nécessité d'un devoir de mémoire à travers ses impressions, les émotions suscitées par le lieu dans son ensemble. La structure du lieu dans lequel s'immerge le visiteur provoque une remémoration forcée et d'autant plus vive. En cela, le lieu de mémoire actuel se rapproche d'une œuvre d'art contemporaine, œuvre qui se comprend d'abord comme un concept artistique. Ce qui

⁹¹¹ La reconnaissance juridique du génocide date du 9 décembre 1948 et fut déclarée dans le cadre de la Convention pour la prévention du crime de génocide, adoptée par l'assemblée générale des Nations Unies.

⁹¹² L'Autriche instaure en 1991-1992 un « Service autrichien en mémoire de l'Holocauste », alternative au service militaire. En France, François Mitterrand instaure en 1993 la « Journée nationale de commémoration des persécutions racistes et antisémites ». En 1995, le président Chirac reconnaissait la responsabilité de l'État dans les persécutions anti-juives de la période 1940-1944.

⁹¹³ Cette différence s'observe encore quand on visite le Ground Zero à New-York, l'espace vide laissé par l'attentat du 11 septembre 2001. Sur les grilles qui entourent cette zone en reconstruction, on peut simplement y lire le résumé détaillé du déroulement de l'attentat suivi de la liste exhaustive des victimes ainsi que des pompiers, policiers et autres citoyens qui ont aidé à sauver quelques personnes. Le lieu de mémoire est donc un lieu concret : le trou laissé par la destruction des Twin Towers. Il ne s'agit pas là d'un devoir de mémoire culpabilisant mais bien plutôt de la commémoration de personnes en quelque sorte « mortes pour la patrie » dans la mesure où l'attaque terroriste a été assimilée à un acte de guerre.

néanmoins le différencie d'une œuvre muséale sans but moral, c'est justement la plaque du titre qui nous rappelle la signification des émotions perçues. En effet:

Le lieu de mémoire n'est cependant pas un simple lieu d'histoire. Une « intention de mémoire » et la décision d'un rituel sont requises pour transformer un élément de la vie publique (monument, dépôt d'archives ou compétition sportive) en objet de souvenir collectif.⁹¹⁴

A Berlin, le Mémorial de l'Holocauste est en réalité un espace entier consacré à la commémoration de la Shoah. Sur une surface de plus de 19 000 m², Peter Eisenmann fit installer des stèles creuses en béton (2711) et légèrement inclinées en rangées parallèles. Les stèles selon les ondulations du sol sont plus ou moins hautes, de 0 à 4 mètres. Des arbres ont ensuite été plantés çà et là. Les allées qui longent les stèles sont calculées de manière à ce qu'une seule personne puisse passer. Le mémorial ne contient aucune information supplémentaire à l'intérieur de cet espace mais est en revanche complété par un musée souterrain (*Ort der Information*) qui énumère les victimes de l'Holocauste et propose des salles d'exposition et de documentation. La séparation très distincte entre la partie muséale et la partie mémoriale participe de la différenciation entre l'apprentissage par l'Histoire comme science et l'Histoire comme mémoire.

En effet, l'architecture labyrinthique et oppressante de ce cimetière virtuel vise à reproduire des sensations d'oppression, de malaise, d'angoisse et de persécution, propres à rappeler au visiteur, de manière sensorielle, les souffrances endurées par les victimes de la Shoah. La couleur grise de l'ensemble architectural doit évoquer les cendres crématoires des victimes des camps de concentration. D'autre part, l'emplacement géographique du lieu de mémoire (au plein cœur de la capitale, à côté de la Porte de Brandebourg) joue lui aussi un rôle symbolique qui ajoute à la dimension solennelle de ce lieu.

Un autre exemple serait le lieu de mémoire de la Shoah créé à Vienne par Rachel Whiteread et inauguré en 2000 dans l'ancien quartier juif sur la Judenplatz: un grand cube blanc au trois quarts enfoncé dans le sol, ressemblant à une série d'étagères de bibliothèques posées à l'envers, et en bas duquel on peut lire tous les lieux où des Juifs Autrichiens ont été assassinés, occupe la plus grande partie de la place. L'installation architecturale suscite ainsi une impression de confinement voire d'étouffement, de menace imminente et de peur

⁹¹⁴ Article sur « le désir de mémoire » dans le *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Michel Blay (dir.), Larousse, Paris, 2003, p.665

inexplicable propre à recréer artificiellement les sentiments éprouvés par les Juifs persécutés pendant la Deuxième Guerre Mondiale.

En privilégiant l'architecture et la topographie comme signes distinctifs de ces nouveaux lieux de mémoire, les créateurs insistent ainsi sur le processus mémoriel lui-même qui fonctionne comme une lente construction de l'édifice de l'Histoire et de notre histoire également.

Ces nouveaux lieux de mémoire sont inspirés de l'architecture postmoderniste, architecture qui se caractérise par une reprise voire un mélange de formes anciennes connues sous la forme de citations. Néanmoins, si l'ironie déconstructiviste joue un rôle prépondérant dans les œuvres d'art postmoderniste, la construction de ces mémoriaux n'a pas vocation à se moquer du passé mais bien à permettre des associations d'idées qui stimulent le souvenir des victimes.

Ces ensembles architecturaux se comprennent donc comme des interfaces et des espaces performatifs dans la mesure où leur impact et leur sens ne prennent forme qu'au contact du visiteur qui les traverse de sorte qu'ils évoluent selon le public qu'ils accueillent.

Néanmoins ces lieux de mémoire créent une grande polémique liée intrinsèquement au devoir de mémoire, jugé ambigu par certains historiens. En effet, ceux-ci reconnaissent la nécessité de la mémoire, mais certains mettent en garde contre l'abus d'une « injonction à se souvenir ». Le devoir collectif et officiel de mémoire ne doit pas, selon eux, se substituer au travail personnel de mémoire, ni devenir un raccourci moralisant qui éluderait l'extrême complexité des questions qu'il soulève. De plus, l'histoire est à différencier de la mémoire: il ne faut pas confondre la mémoire des victimes, qui résulte d'une vision subjective, avec le travail critique de l'historien qui vise à dégager une vérité commune⁹¹⁵.

Cependant, les procédés d'élaboration utilisés pour ces nouveaux mémoriaux, à la mémoire non seulement des victimes de la Shoah mais aussi d'autres communautés victimes de génocides (les Sintis ou encore les Arméniens), reprennent des méthodes devant lesquelles ne recule pas Elfriede Jelinek dans ses pièces pour forcer nos mémoires : « injonction à se souvenir », « raccourcis », déni du travail personnel, amalgame entre subjectivité de la mémoire et objectivité historique.

En effet, en quoi les lieux imaginaires et mémoriels élaborés dans ses pièces de théâtre se rapprochent-ils des nouveaux types de lieux de mémoire?

⁹¹⁵ cf. Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, tome 1, introduction « entre mémoire et histoire », Quarto Gallimard, Paris, 1997, p.23-43

Les drames jelinekiens développent des interfaces ou espaces performatifs propres à faire appel non pas à l'intellect des spectateurs mais à leurs sensations afin de leur faire prendre conscience de l'Histoire et de son traitement. Ce message quasi subliminal active le processus mémoriel grâce à nos sens tout comme le font les nouveaux mémoriaux par des architectures abstraites. Mais si les lieux de mémoire construits offrent une topologie concrète, les lieux érigés dans le théâtre de Jelinek semblent en effet beaucoup plus abstraits puisqu'ils sont d'abord constitués de mots, notamment les titres et noms de lieux comme Totenauberg, Zwillingsgipfel, « Les Alpes » ou encore Bambiland. Leur architecture reste purement intellectuelle et correspond directement au protocole mémoriel en s'appuyant sur cette utopie négative comme point de focalisation. Néanmoins, si ces textes de théâtre sont constitués de mots, il ne faut pas oublier qu'ils sont conçus pour être actualisés sur scène. En cela, le texte théâtral ne représente que le concept artistique qui servira à l'élaboration de l'œuvre de dimension performative, en ce qu'elle permettra une véritable interaction entre le public et la scène. La scène ou plutôt la salle de théâtre elle-même permet la concrétisation des lieux de mémoire imaginés par Jelinek et ce lieu présente plusieurs analogies avec ceux choisis pour les mémoriaux actuels. Premièrement, le théâtre joue un rôle institutionnel d'autant que la plupart des pièces de théâtre de Jelinek a d'abord été jouée au Burgtheater de Vienne, théâtre officiel de l'Autriche⁹¹⁶. En effet, Konstanze Fliedl considère ainsi que « le 'Burg' fonctionne comme le lieu de fabrication de la conscience qu'a l'Autriche d'elle-même »⁹¹⁷. De même, malgré l'interdiction temporaire d'Elfriede Jelinek de représenter ses pièces en Autriche de 1996 à 1998 (interdiction similaire à celle formulée auparavant par Thomas Bernhard), l'auteur concède en interview à propos de *Houlette, Bâton et Schlag*:

Il faudrait évidemment faire la première de cette pièce à Vienne parce qu'elle touche ici à son centre nerveux – comme pour les pièces de Thomas Bernhard- et aussi parce qu'elle serait immédiatement comprise dans ses moindres détails.⁹¹⁸

⁹¹⁶ Le drame *Erkönigin* se déroule même spécifiquement au Burgtheater. *Erkönigin*, p.7 : « Fassade des Burgtheaters, die mit einer riesigen Repro-Leinwand verhängt ist. »

⁹¹⁷ Konstanze Fliedl, *Käthe und die Erkönigin*, p.8: „Die Burg“ als Fabrikationsstätte des österreichischen Selbstbewusstseins“

⁹¹⁸ Elfriede Jelinek, *Ich bin im Grunde tobsüchtig über die Verharmlosung*, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>: „Das Stück müßte natürlich in Wien uraufgeführt werden, weil es hier - ähnlich wie die Stücke Thomas Bernhards - den Nerv trifft und auch in jeder Einzelheit sofort verstanden würde.“

En cela, le cadre extérieur de la pièce donne une contenance plus officielle au spectacle théâtral présenté, considéré alors comme garant du patrimoine culturel autrichien et confère une résonance toute particulière à la représentation théâtrale qui s'y déroulera.

Ensuite, c'est la mise en scène de la pièce (son architecture en mouvement) qui transformera cet espace en espace performatif, en un « work in progress ». En effet, Erika Fischer-Lichte explique que:

L'espace dans lequel se déroule une représentation peut tout d'abord être conçu comme un espace géométrique. En tant que tel, il est donc donné avant même le début de la représentation et ne s'arrête pas d'exister à la fin du spectacle. D'autre part, l'espace dans lequel se déroule une représentation doit être compris comme un espace performatif. [...] Chaque déplacement des objets, des personnes, de la lumière, chaque résonance de bruits peut modifier cet espace. [...] Les salles de théâtre [...] sont en ce sens toujours des espaces performatifs.⁹¹⁹

Tous les éléments du spectacle, y compris le public, joue donc un rôle dans l'élaboration de ces lieux de mémoire.

D'autre part, comme pour les mémoriaux issus du devoir de mémoire, c'est essentiellement de l'atmosphère que le spectateur tirera le sens réel à attribuer au lieu immatériel dans lequel il évolue:

L'espace performatif est en même temps un espace d'atmosphère. Les atmosphères appartiennent à [...] ceux qui pénètrent dans cet espace et les ressentent physiquement. [Elles] sont des espaces dans la mesure où elles sont 'empreintes' de la présence des objets, des personnes ou des arrangements spatiaux.⁹²⁰

Aussi le spectacle, s'il gagne une dimension plus solennelle à travers la salle de théâtre, peut également développer un lieu de mémoire de manière uniquement acoustique, comme le font les pièces radiophoniques issues des textes théâtraux d'Elfriede Jelinek, qui plongent l'auditeur dans un espace sonore complet, créant une ambiance à même de stimuler ses

⁹¹⁹ Erika Fischer-Lichte, *Die Ästhetik des Performativen*, p.187-188: „Der Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, kann zum einen als ein geometrischer Raum begriffen werden. Als solcher ist er bereits vor Beginn der Aufführung gegeben und hört mit ihrem Ende nicht auf zu bestehen. [...] Zum anderen ist der Raum, in dem eine Aufführung sich abspielt, als ein performativer Raum aufzufassen. [...] Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn zu verändern. [...] Theaterräume [...] sind in diesem Sinne immer performative Räume.“

⁹²⁰ *Ibid.*, p.200-201: « Der performative Raum ist immer zugleich ein atmosphärischer Raum. [...] Atmosphären gehören [...] denen, die den Raum betreten und sie leiblich spüren. [Sie sind] Räume, insofern als sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen [...] ‚tingiert‘ sind. “

associations d'idées et ainsi sa mémoire⁹²¹. Mais tandis que l'auditeur peut faire une pause dans l'écoute de la pièce radiophonique voire coupler son écoute avec une autre activité, le spectateur de théâtre est lui plongé voire enfermé dans une pièce pour une durée limitée et est donc entièrement investi dans la construction de cet espace performatif visant à élaborer un lieu de mémoire. La temporalité répétée sous la forme de la variation que propose la représentation théâtrale place le public dans une prise de conscience des processus temporels et ainsi mémoriels.

La première mise en scène d'*Au Pays. Des Nuées*, pour laquelle le texte fut initialement écrit, visait ainsi à l'élaboration de ce lieu de mémoire suggéré dans la pièce. Présentée au Schauspiel de Bonn par Hans Hoffer en 1988⁹²², cette mise en scène proposait au public d'entrer dans une nouvelle dimension avant même que la pièce ne commence ou qu'il n'ait pénétré dans la salle. En effet, devant l'entrée, une enfilée de colonnes parlantes menait les spectateurs à la silhouette en feu d'un Hun qui gardait l'entrée de la salle. L'intérieur de la salle se divisait en deux, le public étant assis contre le mur et faisant face à un espace fermé, la « tombe d'une héros » (Heldengrab) selon Hans Hoffer. Sur les murs, on pouvait lire des citations en gothique tirées de l'essai « Sur le théâtre de marionnettes » de Kleist. Le reste des décors était très minimaliste. Puis, une fois le spectacle commencé, treize vieux hommes en manteaux gris, des « Zeitzeugen » (« témoins historiques ») dont le CV figurait dans le programme, slalomaient entre de grandes colonnes lumineuses, formant ainsi une sorte de chœur mutique puisque le texte sortait en réalité d'abord d'un énorme transistor diffusant la voix de l'actrice Carmen-Renate Köper puis était dit par d'autres acteurs perchés sur les différentes colonnes. La mise en place de différents canaux de compréhension (disposition spatiale, gestuelle muette, texte diffusé selon plusieurs sources) offre ainsi tout un lieu rempli de symboles qu'il revient à nous ensuite d'associer à nos différents souvenirs. Les symboles pris sont suffisamment abstraits pour être collectifs et permettre d'orienter tous les spectateurs vers des associations similaires tout en laissant une part à la subjectivité de chacun, subjectivité inhérente au processus mémoriel. C'est ensuite le sujet des réminiscences produites qui font du spectacle théâtral non seulement un lieu de mémoire comme point de cristallisation de l'identité collective mais comme mémorial, c'est-à-dire comme lieu de commémoration des victimes, ici, du nationalisme. La pièce développe en effet une critique acerbe des idées de patrie, de nation, de violence guerrière et rapproche ainsi l'espace théâtral créé plus des mémoriaux contemporains créés dans un souci de devoir

⁹²¹ Cf. par exemple l'analyse de la pièce radiophonique *Das Schweigen. Vox Feminarum*

⁹²² Cf. annexe n°5: «Lieux de mémoire. Comparaison entre un mémorial contemporain et deux mises en scène »

de mémoire que de cénotaphes glorifiant les « morts pour la patrie », cénotaphes d'ailleurs déconstruits dans la mise en scène sous la forme des colonnes luminescentes et de l'espace scénique tout entier construit pour représenter « tombeau de héros ».

Mémorial contemporain dans lequel le visiteur doit se déplacer et demeurer dans la durée pour en comprendre la signification ou espace théâtral dans lequel le spectateur doit également rester pour saisir le sens des différents symboles présentés par la mise en scène, dans les deux cas, c'est l'observation et le séjour prolongés dans ces lieux symboliques qui engendrent le processus mémoriel, la seule véritable différence restant que dans le premier cas, c'est le public qui bouge tandis que dans le deuxième cas, il reste à sa place. Cette frontière est même franchie dans l'installation muséale *Trigger your text* issu de la pièce *Au Pays. Des Nuées*, espace artistique interactif dans lequel le visiteur évolue et peut tester sa violence, violence à laquelle il recevra une réponse inverse par l'intermédiaire de citations significatives du texte théâtral.

Reste sans doute que le mémorial contemporain et l'installation autour d'un drame jelinekien ne peuvent se rejoindre parfaitement dans la mesure où le mémorial est construit de sorte à ce qu'il reste de manière permanente basé sur un lieu réel et symbolique, et ne peut se démolir puis se reconstruire à volonté tandis que toute mise en scène créée à partir des pièces d'Elfriede Jelinek s'ancre dans l'éphémère, une temporalité voulue puisqu'elle reprend pour l'auteur la définition qu'elle se fait du temps, un temps cyclique mais changeant, qui avance par spirales.

Si le théâtre d'Elfriede Jelinek reprend largement les contours qui façonnent un « lieu de mémoire », c'est qu'il se donne le même but que tout mémorial contemporain : commémorer la mort de toutes les victimes civiles, surtout celles d'attaques racistes, dans un souci de devoir de mémoire. En effet, les recherches sur la récurrence des lieux dans les différentes pièces de théâtre permettent de conclure que beaucoup d'éléments renvoient toujours au même événement historique mais aussi au même lieu : Auschwitz. Celui-ci a d'ailleurs été transformé en mémorial puisque le public peut à présent visiter les deux camps d'Auschwitz et de Birkenau, le premier ayant été transformé en musée avec des salles d'exposition de photographies, des montagnes de chaussures, vêtements, lunettes retrouvées à la libération ou encore des registres complets des victimes de ce camp. Auschwitz lui-même sert partiellement de « lieu d'information » et de monument de commémoration tandis que Birkenau, laissé intact depuis 1945 sert de lieu de mémoire sans être un mémorial puisqu'il n'a pas été « monumentalisé » et ainsi mis en scène.

3.3.3. Le théâtre commémoratif d'Elfriede Jelinek : de l'utilité du deuil

Commémorer permet de faire le deuil des choses et des êtres disparus. Il s'agit par une sorte de passage rituel et obsessionnel, chez Jelinek le spectacle théâtral, de se souvenir correctement des morts et de ne jamais les oublier. Cette esthétique théâtrale vise donc à contrer, comme le décrit Jean Baudrillard, le «travail de deuil *raté*, qui consiste à tout revoir, à tout ressasser, tout restaurer, tout ravalier, pour produire [...] un bilan universellement positif; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements « négatifs.» »⁹²³. Elfriede Jelinek différencie ainsi, dans la « mode commémorative », anniversaire et devoir de mémoire. Sa mise en scène théâtrale apparaît basée sur l'élaboration à la fois matérielle et immatérielle d'un lieu de mémoire, d'un point de cristallisation imaginaire, un lieu qui dessine une utopie négative entre la vie et la mort.

Néanmoins si les mémoriaux ont une vocation civique et donc morale, les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek ne peuvent prétendre à une telle dimension institutionnelle. Oscillant perpétuellement entre la dérision et le sérieux, l'auteur semble rattrapée par l'ironie déconstructiviste voire destructrice qui caractérise le postmodernisme. La dimension solennelle et rituelle qui sied habituellement aux manifestations commémoratives fait régulièrement défaut dans les textes théâtraux de la Prix Nobel.

Le « drame de princesses » Jackie se compose ainsi de la longue prosopopée de Jackie Kennedy, veuve défunte du célèbre président. Dans son monologue, Jackie revient sur la mort de son mari à l'hôpital et la réaction des proches:

Je sanglote, oh Jack, oh Jack, je t'aime! Qu'est-ce que je suis censée dire d'autre? A l'hôpital, je ne peux quand même pas prétexter que j'ai un rendez-vous! [...] Moi, j'en ai terminé avec mes sanglots convulsifs, Ethel elle commence juste, Joan apparaît les yeux secs, puis il commence quand même à pleurer, ah non, en fait non, à présent, tout de même, les larmes lui viennent, avec un peu de retard, même si personne ne les attendait, ah non, je vois qu'on les attend quand même. De notre part à tous. Formant un clair ruisselet. Allez, déversez vos larmes dans la mer de larmes! »⁹²⁴

⁹²³ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin*, p.26

⁹²⁴ Jackie in *Der Tod und das Mädchen I-V*, p.70-71: « Oh Jack, oh Jack, ich liebe dich, schluchze ich. Was soll ich auch sonst sagen? Ich kann doch hier im Spital keine Verabredung vorschützen! [...] Ich habe meinen Weinkampf hinter mir, Ethel fängt jetzt mit ihrem an, Joan erscheint tränenlos, beginnt dann aber doch auch zu weinen, nein, doch nicht, jetzt, allerdings, mit einiger Verspätung, kommen ihre Tränen endlich an, obwohl keiner auf sie gewartet hat, nein, ich sehe: Sie werden doch erwartet. Von uns allen. In einem Bächlein helle. Rein mit den Tränen ins Tränenmeer! »

Le commentaire ironique et distancé qu'offre la surface langagière de cette scène mortuaire, tournée ici en ridicule, s'oppose au sérieux qu'oblige le « devoir de mémoire » tel que les conçoivent les institutions. Pourtant, le travail de deuil est bien présent mais s'effectue d'une autre manière.

Cette forme de deuil reprend en réalité les caractéristiques de l'humour juif. Et puisqu'il s'agit de commémorer les victimes de la Shoah (comme victimes par excellence) et qu'Elfriede Jelinek est elle-même née d'un père juif, il n'est pas étonnant de retrouver cette influence. L'humour juif, quoique difficile à définir avec précision, se base néanmoins sur un ressort principal : l'autodérision. Très amère, la blague juive prend en général comme point de départ une situation malheureuse pour finalement en rire⁹²⁵. L'humour devient alors un soulagement, une manière de procéder à un deuil plus gai. Heinrich Heine disait de lui qu'il célèbre tragiquement les noces du rire et des larmes. C'est la même veine qu'on retrouve dans les textes théâtraux d'Elfriede Jelinek. Ses pièces se basent sur des situations réelles douloureuses (attentat raciste contre des Roms, arrivée au pouvoir du parti néofasciste en Autriche, mort de Robert Walser, accident mortel de téléphérique, guerre en Irak) pour ensuite créer un texte sous la forme de variations autour de divers calembours et jeux de mots souvent très acides et potentiellement drôles selon la mise en scène. Dans le premier monologue de *Babel*, *Margit sagt*, la voix fait un tableau ironique des mères de soldats américains :

J'ouvre à présent un institut pour des guerrières de religion et surpasse ainsi ces asservies à la religion qui gravissent les marches des cathédrales sur les genoux, sur les genoux, vous entendez les craquements? Vous sentez l'arthrose venir, ah ben ça, la narcose vous ne l'entendez pas, vous savez simplement qu'elle vient, pardon?! C'est ce qui se fait pour une mère qui s'efforce au sacrifice de soi. Moi, je m'efforce plutôt de sacrifier mon fils pour connaître la célébrité [...].⁹²⁶

⁹²⁵ Blague juive sur le nazisme: „En 1938, deux immigrés juifs allemands sont assis côte à côte dans le métro new-yorkais : l'un lit le journal nazi *Der Stürmer*, l'autre lit le journal juif *Der Forvertz* et finit par perdre patience. Il demande à son compatriote : « Pourquoi lisez-vous ce torchon? Il est rempli de propos antisémites! » L'autre Juif lui répond: « Enfin, regardez. Que dit-on dans votre journal? Partout, on voit des Juifs en fuite. On nous pourchasse. On lance des pierres et des bombes dans les synagogues. Moi je lis le journal nazi, c'est beaucoup plus rassurant. Dans ce journal, nous possédons les banques! Nous possédons les grandes entreprises! Nous gouvernons le monde! »

⁹²⁶ *Margit sagt* in *Bambiland*, Rowohlt, p.112: « Ich eröffne jetzt dieses Institut für Gotteskriegerinnen und übertreffe damit diese Gotteskriecherinnen, die die Stufen der Kathedralen hinaufhupfen, auf den Knien, auf den Knien, hören Sie das Splittern? Fühlen Sie die Arthrose schon kommen, na, die Narkose hören Sie nicht, Sie wissen nur, dass sie kommt, Entschuldigung!? So gehört es sich für eine Mutter, die bestrebt ist, sich selbst aufzuopfern. Ich bin eher bestrebt, meinen Sohn zu opfern, damit ich berühmt werde [...].“

Tout comme dans la blague juive, ce n'est pas des victimes dont se moque l'interlocuteur mais des personnes qui sont en relation avec elles, qu'elles soient responsables de leur mort ou qu'elles en portent le deuil. Aussi dans ce passage rit-on ou plutôt sourit-on d'une situation tragique (la mort ressentie comme injuste des GI's en Irak) en prenant le point de vue d'une mère égoïste, stéréotype outrancier de l'Américaine qui cherche à tout prix à passer à la télévision, et en formulant au passage un calembour à propos de la bigoterie de bon ton aux Etats-Unis. Le travail de deuil est pourtant bien présent, le message de cet extrait reste clair: notre attention ne doit pas se porter sur la médiatisation des parents en pleurs à la religion tape-à-l'œil mais directement sur les victimes. Le deuil s'effectue donc de manière moins douloureuse que par une approche trop sérieuse.

D'autre part, s'il faut envisager le travail de deuil de Jelinek comme un devoir de mémoire envers les victimes de toutes les formes du fascisme, il faut aussi comprendre les pièces de Jelinek comme un travail de deuil sur des « choses disparues » et notamment des systèmes de pensée entiers, au-dessus de l'individu. L'ironie apparaît alors comme la meilleure façon de citer des idéologies du passé et notamment les aspirations politiques. En effet, de 1974 à 1991, Elfriede Jelinek a officiellement adhéré au KPÖ (Parti Communiste Autrichien) espérant ainsi contribuer par son œuvre aux aspirations socialistes. Néanmoins, après la chute du Bloc Soviétique, l'auteur ne croit plus en une quelconque influence de son engagement politique. En ce sens, *Totenauberg* s'inscrit comme une rupture et un acte de résignation, comme le souligne Elfriede Jelinek:

Chacun entre sur scène dans son halo de sainteté, parle, dit sa position, et comme les surfaces textuelles sont très grandes, il ne peut y avoir comme d'habitude un échange rapide dans lequel on pourrait développer des conflits. Le tout forme l'horizon circulaire de ma résignation. Parce que je me suis résignée au fait que les buts politiques, que tous les buts, à part celui d'en avoir un, ne font plus sens aujourd'hui, j'ai donc coulé et gelé tout ça comme dans de l'aspic. Plus rien n'est assez tranchant et tranché pour qu'un conflit productif puisse encore en ressortir. C'est là plutôt un signe de mon travail de deuil.⁹²⁷

Le regard porté sur les positions politiques ou sur toute autre forme d'engagement est donc similaire à celui porté sur les morts. Pour qu'un travail de deuil puisse s'effectuer, Elfriede

⁹²⁷ „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Toten“, Theater Heute, p.8: « Es tritt jeder in seiner Heiligkeit auf, spricht, spricht sein Anliegen, und dadurch dass die Textflächen sehr groß sind, kann nicht wie üblich ein rascher Wechsel stattfinden, in dem man Konflikte austragen könnte; Es bildet den Rundhorizont meiner Resignation. Weil ich resigniert habe, dass politische Ziele, dass überhaupt Ziele außerhalb von einem selbst zu haben noch einen Sinn macht, habe ich das Ganze in Aspic gegossen und eingefroren. Nichts hat mehr die Schärfe, dass daraus noch ein produktiver Konflikt entstehen könnte. Es ist eher ein Zeichen der Trauerarbeit.,,

Jelinek met ces systèmes de pensée à plat, étalant les similitudes entre eux. Elle ne les envisage plus que sous la forme distancée de la citation qu'elle insère dans son processus ironique.

Si le spectateur saisit facilement l'impératif de commémorer les victimes civiles de guerres massives, quelle utilité y a-t-il en revanche à se souvenir des discours du passé. Evelyn Anuss, dans son livre *Theater des Nachlebens*, souligne l'importance de l'histoire des idées:

[Ses textes] reconnaissent la prosopopée sous sa forme performative pour rappeler, dans la citation, leur mode de représentation et démontrer la possibilité, découverte dans la pratique de la citation, de la révision ou plutôt de l'objection *a posteriori*. A travers cette forme, les textes de Jelinek se tournent vers une réception théâtrale future qui puisse devenir un espace d'un possible antagonisme politique.⁹²⁸

Par la forme générale que prennent les textes de théâtre d'Elfriede Jelinek, c'est-à-dire la prosopopée (toutes les surfaces langagières étant mortes ou entre la vie et la mort), les drames montrent qu'il est possible d'actualiser *a posteriori* des pensées diverses à travers la citation. Sous sa forme ironique, celle-ci devient alors le nouveau lieu possible d'oppositions de systèmes idéologiques, un type de conflit qui paraissait pourtant perdu aux yeux de l'auteur après la chute du communisme en 1989. C'était d'ailleurs en ce sens qu'elle écrivait *Totenauberg*, pièce qui se démarque des autres par son manque de dérision. Soulignant l'absence de conflits possibles dans ce drame, Elfriede Jelinek affirme elle-même:

Au fond, *Totenauberg* est un requiem. [...] La pièce est une expression de mon deuil et c'est pour cette raison qu'elle est emprunte d'une certaine solennité dans les paroles. La controverse pleine d'esprit n'est plus possible.⁹²⁹

Les pièces postérieures se caractériseront par un retour à l'ironie, retour d'un deuil productif qui tente, par la remémoration des oppositions, aussi violentes ou absurdes qu'elles soient, d'amener le spectateur à «apprendre du passé» et de la productivité de ses antagonismes intellectuels. L'amalgame, construction stylistique chère à Jelinek, sert alors non pas à montrer que tout est possible dans ce domaine mais d'une part à stimuler des associations

⁹²⁸ Evelyn Anuss, *Theater des Nachlebens*, p. 252: „[Ihre Texte] erkunden die Prosopopeia auf deren performative Seite hin, um im Zitat deren Darstellungsmodus zu erinnern und die in der zitierenden Praxis offenbar werdende Möglichkeit der Revision beziehungsweise der nachträglichen Gegenrede zu demonstrieren. Durch ihre Form mithin wenden sich Jelineks Texte an ein zukünftiges Rezeptionstheater, das zum Möglichkeitsraum politischen Widerstreits werden kann.“

⁹²⁹ „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Toten“, Theater Heute, p.8: „*Totenauberg* ist im Grunde ein Requiem. [...] Das Stück ist ein Ausdruck meiner Trauer, und daher auch die gewisse Feierlichkeit beim Sprechen. Der witzige Schlagabtausch ist nicht mehr möglich.“

d'idées productives et d'autre part à éveiller notre méfiance vis-à-vis des discours qui tentent de tout assimiler pour aplanir les conflits et ainsi éviter les oppositions aux idéologies dominantes.

Cette commémoration ironique et productive se traduit également sur scène, tout simplement par l'opposition préconisée par l'auteur elle-même entre l'image et la parole. En ce qui concerne la commémoration des morts, plusieurs chercheurs soulignent le jeu entre présence et absence des victimes, entre morts-vivants qui ne sont plus qu'un corps et morts-vivants qui ne sont plus que mots. Pour Daniela Bartens, cette actualisation des morts dans le langage jelinekien passe par l'absence d'individualisation et l'abolition du personnage au profit de la surface langagière:

L'enjeu politique de cette parole me semble consister en ceci que le refus d'une personnification de la question „qui parle?“ va de pair avec une thématisation sans fin de la question „qui *ne parle pas*“.⁹³⁰

Les drames jelinekiens effectuent donc un travail de deuil en proposant une réflexion également autour de la parole et du silence, décryptant qui possède aujourd'hui le pouvoir des mots mais aussi le pouvoir des images et ce qu'il nous montre et nous cache. Ce type d'oppositions (présence et absence du son, de l'image des corps) ne peut se traduire qu'à travers une mise en scène de type performatif (et donc productif), celle-ci se définissant comme l'art de créer des présences⁹³¹ voire comme l'art de rendre présent ce qui est absent⁹³². Cette dimension monstrative de la mise en scène, à même de rendre présentes les victimes mais aussi les discours du passé, crée donc des espaces entre la vie et la mort, entre le présent et le passé. Ces espaces sont, dans cette mesure, conflictuels et demandent ainsi aux spectateurs d'entrer à nouveau dans un système basé sur les oppositions productives, qui

⁹³⁰ Daniela Bartens, *Vom Lautwerden der Stille. Umwege zu Elfriede Jelineks Haider-Österreich in Das Lebewohl* 3.kl. Dramen, p.125: „Der politische Einsatz dieses Sprechens scheint mir darin zu bestehen, dass die Verweigerung einer Personifizierung der Frage „Wer spricht?“ einhergeht mit einer endlosen Thematisierung der Frage, wer *nicht* spricht.“

⁹³¹ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, p.325: «Inszenierung wird [...] als Erzeugungsstrategie begriffen. Wenn künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, dass der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas anderes in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart.“

⁹³² SEEL, Martin, *Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs* in Früchtel/Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung*, cité par Erika Fischer-Lichte dans *Ästhetik des Performativen*, p.324: «Inszenierung gilt seiner Meinung nach gerade der «Erscheinung dessen, was nicht gegenwärtig zu werden vermag“.

permettent la diversité des points de vue, face à l'homogénéisation de la pensée et de la vie postmodernes.

CONCLUSION

A partir de 1988, Elfriede Jelinek annonce de manière quasi programmatique une rupture dramaturgique radicale. S'affranchissant de toutes les conventions théâtrales qu'elle se contentait jusqu'alors de reproduire sur le mode satirique, la Prix Nobel lance, dans *Au Pays. Des Nuées*, un nouveau défi au « théâtre », non moins art scénique que littérature. La raréfaction des indications scéniques voire leur disparition pose la question de la théâtralité des nouveaux textes théâtraux d'Elfriede Jelinek et de leur rapport à la scène. A l'heure du règne du *Regietheater*⁹³³, du metteur en scène tout-puissant, se pose la question du rapport qu'entretient le drame jelinekien à la mise en scène. Le traitement de cette notion chez l'auteur dévoile en réalité une relation complexe non seulement au seul média scénique mais également à tous les autres médias: télévision, film, radiophonie, musique, danse et informatique.

La première expression d'une mise en scène passe de manière classique par les indications scéniques du texte théâtral. Les débuts dramaturgiques d'Elfriede Jelinek sont, de ce point de vue, marqués par un principe de juxtaposition dissociative des éléments acoustiques et visuels, inspiré du V-Effekt de Brecht, et qui vise à appuyer la dimension ironique de ces pièces, satires du théâtre moderne. L'exagération quasi freudienne de ces métatextes transforme ces pièces en expériences de type traumatique durant lesquelles le spectateur, par un jeu d'associations, devra tisser des réseaux de sens. La rupture violente du processus d'identification annihile le concept de personnage pour le remplacer par celui de surface langagière, sorte de champ notionnel dans lequel s'amalgament plusieurs réseaux de pensée. L'apparition de figures allégoriques achève un processus dramatique qui déplace le théâtre de l'art de la vraisemblance vers la fantasmagorie initiatique. A partir d'*Au Pays. Des Nuées.*, cette translation se radicalise à travers un évidement progressif du drame. La dynamique dramatique, basée sur l'action, fait place à une dynamique spatiale, basée sur le lieu. Les frontières entre les surfaces langagières s'estompent, se limitant à de simples titres ou intertitres, pour ne plus former que des logorrhées polyphoniques, des espaces de parole où des tissus idéologiques s'entrechoquent. La progression du drame ne s'opère plus par une dynamique entre personnages psychologiques mais par associations d'idées, visant au dénouement de la seule véritable intrigue: la détermination du lieu. La présence réelle des

⁹³³ Cf. Emmanuel Béhague, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification après la réunification (1990-2000)*, chapitre : « La place de l'auteur dans la création théâtrale », p.60-65

acteurs ou tout du moins des paroles dessinent dans nos esprits les images de lieux fictifs, inspirés du réel sans pour autant refléter la réalité et être représentables par une seule image, un seul décor fixe. Au lieu que l'histoire avance, c'est donc l'image spatiale qui évolue sur scène acoustiquement et /ou visiblement.

Cette esthétique de l'espace notionnel rompt avec la définition moderne du drame pour laisser place à des pièces soit satiriques, soit redéfinissant le « drame » comme pièce sur les « drames » de la vie réelle ou médiatisée. En limitant le rôle de l'auteur dramatique à une autorité vacillante, entre autodérision et soumission au metteur en scène, Elfriede Jelinek rapproche la pièce de théâtre du concept artistique, privilégiant le paysage idéal de la pièce à la précision scénographique. La dramaturge devient alors collaboratrice artistique, initiatrice d'un projet dont la réalisation devra passer par d'autres artistes. Ses pièces se présentent comme des élixirs dont le contenu devra être dilué par les metteurs en scène.

Elfriede Jelinek n'engage pas à respecter la lettre mais tout au moins l'esprit. Et celui-ci passe, chez la Prix Nobel, par les formes discursives autant que par le contenu. En effet, la portée contestataire de son œuvre se porte, dans sa deuxième phase dramaturgique, sur les garants du monde postmoderne, c'est-à-dire non plus les « gens du théâtre » mais ceux qui ont dérobé les techniques de la mise en scène théâtrale pour nous présenter le monde: les médias de masse. Son écriture dramatique imite ainsi la mise en scène médiatique, jouant sur le décalage entre la vue et l'ouïe, la première étant plus facilement manipulable que la deuxième, Elfriede Jelinek dédouble ainsi les médias mais dans un texte dédié à la scène et brise, par la distance critique qu'opère le changement de lieu, du poste de télévision ou de radio aux planches d'un théâtre. Perpétuant la mission de démythification proposée par Roland Barthes dans *Mythologies*, ses pièces déconstruisent les effets néfastes de la « société du spectacle ». Celle-ci, par un brouillage perpétuel des frontières entre vie et fiction, altère notre rapport au réel. A travers un langage basé sur l'amalgame, progressant par association d'idées, Elfriede Jelinek dénonce la banalisation des événements qui nous déconnecte du monde, alors que la communication de masse prétendait pourtant nous rapprocher. L'auteur crée ainsi des surfaces langagières qui caricaturent les conséquences néfastes de l'ignorance d'autrui. Ces paroles poly- voire cacophoniques illustrent les néo-individus dirigés par le diktat médiatique: le culte de l'image et du paraître au détriment de la psychologie, la mise en scène de soi, entre réalité et fiction, que la dramaturge démasque comme une servitude volontaire imposée par la société des médias.

Cette permanente mise en scène du monde et de ses acteurs aboutit à une homogénéisation dangereuse des événements qui s'y déroulent de sorte que la progression historique fait place

à une « illusion de la fin de l'Histoire » dans laquelle tout se répète puisque tout passe toujours par le même formatage médiatique. Cette manipulation est illustrée par l'abolition de l'intrigue dans les pièces jelinekiennes, remplacée par une progression anecdotique de la parole. La petite histoire anodine, parodie du flash info, supplante ironiquement la grande Histoire, banalisant ainsi les périodes noires du passé. L'importance de l'action fait place à l'importance des lieux, qui étrangement se rapprochent tous d'un lieu tristement mythique : Auschwitz. Afin de conjurer l'illusion de la fin de l'Histoire mais aussi de la fin de l'Homme, les voix spectrales, entre présence et absence, dessinent une dramaturgie propre à engendrer un deuil négatif, c'est-à-dire centré les aspects les plus noirs de l'Histoire de la civilisation occidentale. Les pièces forcent le public à un devoir de mémoire, loin de la machination médiatique qui fait osciller le monde entre événement bénin et catastrophes exceptionnelles. En insistant sur les occurrences historiques auxquelles fait écho l'actualité et en déconstruisant les nouvelles « valeurs » que cachent leur présentation dans la communication de masse, les pièces de Jelinek redonnent leur sens à l'Histoire et au temps présent, en retraçant la trajectoire historique des événements d'hier et d'aujourd'hui.

Concepts artistiques, les pièces de Jelinek se basent sur un langage dont la mise en scène non-artistique est le principal objet. Une mise en scène artistique est donc requise en filigrane, qui parachève l'entrecroisement de ces différents niveaux de mise en scène. L'écriture dramatique jelinekienne étant centrée sur le langage, c'est le son qu'une collaboration artistique aura envie de privilégier en priorité. Si la pièce radiophonique propose des mise en écoute qui accentue le brouillage des discours médiatiques, du réel et de la fiction et ainsi la problématique du sujet postmoderne grâce à des paysages auditifs dans lesquels le public se retrouve plongé. Sur scène, cette description auditive se perpétue par un jeu contrapuntique entre image et parole, musicalité et musique qui se démythifient acoustiquement l'un l'autre par ce processus de distanciation.

Le langage jelinekien critique une société de l'image et de la représentation. Cette démythification s'illustre par une esthétique de la surface et de l'interface qui traverse son œuvre dramaturgique. Cette esthétique n'est pas une proclamation de l'art pour l'art comme elle pourrait être interprétée si l'on faisait d'elle le paradigme absolu de l'art postmoderne. Chez Elfriede Jelinek, elle est une forme qui contient forme et contenu mais qui n'abdique pas devant le sens et tend au contraire à retrouver celui-ci⁹³⁴. Elle sert à retrouver la

⁹³⁴ Linda C. DeMeritt, *Staging superficiality*, p.258: "Such "shallowness" can and has been termed postmodern, but Jelinek's aesthetics are always engaged, just as her linguistic experimentation is consistently motivated by a political purpose."

transparence en mettant sur une même interface les informations les plus diverses autour de certains thèmes pour permettre au spectateur de créer ensuite sa propre compréhension et de retrouver le sens par lui-même sans qu'on ne le lui impose.

Tout se joue donc sur la forme qui doit à la fois être suffisamment transparente pour permettre une communication libre et directe entre le public et les idées exprimées, et donc faciliter les associations libres, mais aussi imiter les formes médiatiques influentes de sorte que la superficie devienne elle aussi transparente et laisse apercevoir le véritable fond des choses.

Sur scène, la profondeur et la verticalité font place à la surface et l'horizontalité en proposant des spectacles basés sur la multimédialité, la présentation des surfaces langagières mais surtout à travers deux principes: une mise en espace dans laquelle se juxtaposent les discours et les sens cachés des discours grâce aux décors, costumes, éléments musicaux ou à la gestuelle et une prestation des acteurs sous forme de performance, encouragée par la conception des pièces comme concepts artistiques, celle-ci transformant la salle de théâtre en interface sur laquelle acteurs et spectateurs coagissent et créent le spectacle ensemble. Le théâtre devient un lieu symbolique, la mise en scène construction architecturale proche du « lieu de mémoire ». La parole jelinekienne avançant par association d'idées, elle se rapproche en effet du processus mémoriel. Et sa réalisation scénique des mémoriaux contemporains, lieux basés sur l'abstraction, lieux mis en scène puisque monumentalisés avec un point de cristallisation du devoir de mémoire: Auschwitz.

En esquisant la position d'équilibriste du dramaturge contemporain, tiraillé entre les différents domaines artistiques et non artistiques, Elfriede Jelinek traduit en demi-teinte les errances de la postmodernité. Pour autant, l'auteur est-elle postmoderniste?

Dans son livre *Le Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann s'attache à différencier l'esthétique postdramatique de l'esthétique postmoderne, en soulignant que la deuxième est beaucoup plus floue et difficile à définir⁹³⁵. En revanche, le premier terme se définit avec beaucoup plus de simplicité:

⁹³⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p.32-33 : «[L]a dénomination de théâtre postmoderne s'est largement imposée. On peut le « classifier » diversement : théâtre de la déconstruction, théâtre pluri-médias, théâtre néo-traditionnaliste, théâtre du geste et du mouvement. [...] Le théâtre postmoderne serait sans discours ; en revanche, la réflexion serait au cœur de son propos, gestualité, rythme, ton. Ou encore : formes nihilistes et grotesques, espaces vides, silences. [...] Beaucoup de ces termes incitent à la contradiction ; bien sûr qu'il existe du « discours » dans le théâtre postmoderne. [...] Le théâtre postdramatique connaît non seulement l'espace « vide », mais encore l'espace « bondé ». Il peut effectivement, s'avérer « nihiliste » et « grotesque » - mais le *Roi Lear* l'est aussi. Processus/hétérogénéité/pluralisme s'applique en revanche pour l'ensemble du théâtre – qu'il soit classique, moderne ou « postmoderne ». »

L'épithète « postdramatique » s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, à une époque « après » la validité du paradigme du drame au théâtre.⁹³⁶

Si l'on ne doit envisager le rapport du théâtre jelinekien au postmoderne qu'avec prudence, on peut en revanche tout à fait le qualifier de « postdramatique ». En effet, les « signes théâtraux postdramatiques »⁹³⁷ tels que les définit Hans-Thies Lehmann s'applique aisément aux nouvelles pièces de théâtre. La « synthèse détrônée »⁹³⁸ se traduit chez Elfriede Jelinek par une absence de tension dramatique et une parole qui progresse sur le mode anecdotique. La structure dramatique ressemble alors aux « images du rêve »⁹³⁹, notamment à travers la création par la parole de lieux imaginaires. D'autre part, les nombreuses associations d'idées que permettent les nouveaux textes théâtraux reflètent la « synesthésie »⁹⁴⁰ caractéristique du théâtre postdramatique. Enfin, les pièces d'Elfriede Jelinek se définissent tout à fait comme des « performance texts »⁹⁴¹, offrant une absence de hiérarchisation entre les acteurs, la possibilité d'une mise en musique, d'un jeu sur les différents canaux de la perception mais aussi une réflexion sur le statut du corps par rapport au texte et à la scène. Hans-Thies Lehmann insiste en outre sur les rapports entretenus entre « texte – espace – temps – corps »⁹⁴², rapports définissant également la dramaturgie jelinekienne, basée sur un tout nouveau rapport à l'espace-temps mais aussi à l'acteur sur scène comme reflet du texte et du rapport à la réalité.

⁹³⁶ *Ibid.*, p.35

⁹³⁷ *Ibid.*, p.128

⁹³⁸ *Ibid.*, p.129: “La synthèse disparaît. Elle est explicitement combattue. Par le mode de sa sémiose, le théâtre articule une *thèse* qui concerne la perception. [...] Manifestement, dans un théâtre postdramatique, se trouve enfermée l'exigence d'une perception ouverte, éclatée, fragmentée plutôt que l'approche uniformisante et globlisatrice.”

⁹³⁹ *Ibid.*, p.131: “[L]es discours de la scène se rapprochent davantage de la structure des rêves et semblent relater le monde rêvé de ses créateurs. Dans le rêve prédomine la non-hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. “Les pensées du rêve” constituent une texture semblable au collage, au montage et au fragment, mais non au déroulement structure d'événements.”

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p.132: “L'appareil sensoriel humain ne supporte que difficilement l'absence de rapports. En les lui ôtant, il va se chercher les siens propres, se fait actif, fantasme “avec frénésie” – et ce qu'il remarque alors, ce sont – aussi éloignées soient-elles – les similitudes, les constellations, les correspondances. Il s'ensuit une *quête de traces* sur ces corrélations avec une concentration désorientée de la perception sur les choses représentées (peut-être vont-elles dévoiler leur secret).”

⁹⁴¹ *Ibid.*, p.134: “[O]n constate néanmoins que le théâtre postdramatique *n'est pas seulement un nouveau type de texte de mise en scène* – encore moins un simple nouveau type de texte théâtral, mais un mode d'utilisation des signifiants du théâtre au travers d'autres types du texte de performance structurellement transformés: davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information.”

⁹⁴² *Ibid.*, p.235: “Dans le théâtre postdramatique, le souffle, le rythme, l'actualité de la présence physique des corps l'emportent sur le logos. On parvient à une ouverture et à une dissémination du logos de telle sorte que ne se transmet plus nécessairement une signification de A (la scène) vers B (la salle), mais que s'opère une transmission spécifiquement théâtrale, “magique” où s'établit un lien au moyen de la langue.”

Dans son épilogue, le critique revient sur la relation qu'entretient le théâtre postdramatique (et par extension tout type de théâtre) aux réalités politiques et sociales de son époque : il souligne que le théâtre, privé de sa dimension dramatique à cause de la théâtralisation du monde par les médias et la société du spectacle, est pourtant encore et toujours condamné à faire semblant⁹⁴³. Pourtant, ce statut n'est pas une impasse mais comporte au contraire toute la teneur d'un « acte politique », si les auteurs veulent bien adopter une « esthétique du risque »⁹⁴⁴ :

C'est justement cette réalité du théâtre, le fait qu'il puisse jouer avec toutes les frontières, qui le prédestine à des actes et des actions dans lesquels n'est pas formulée de réalité, voire de thèse « éthique », mais d'où surgit une situation dans laquelle le spectateur est confronté à la profonde angoisse, à la honte et aussi à la montée de l'agressivité. Une fois de plus, on voit là clairement que le théâtre ne gagne pas sa réalité esthétique et politico-éthique par le biais des informations, thèses, messages [...]: bref, par son contenu au sens traditionnel. Au contraire, il appartient à son essence même de réaliser une peur, une violation des sentiments, une désorientation qui justement rencontre l'attention du spectateur sur sa présence qui peuvent paraître « immoraux », « asociaux » et « cyniques » : expérience « politique » par excellence.⁹⁴⁵

L'absence de signes dramatiques traditionnels n'empêche donc pas de perpétuer la définition du théâtre comme institution morale, rôle que réalise non plus le contenu de la pièce de théâtre mais la forme. Cet attachement aux formes plus qu'au fond se retrouve dans l'esthétique de la surface telle que l'applique Elfriede Jelinek. Chez Elfriede Jelinek, l'aspect satirique des pièces réside précisément dans la forme dramaturgique choisie: par l'abolition du personnage et ainsi l'éclatement du sujet, l'auteur dénonce dans ses « surfaces langagières » la dissolution de la pensée personnelle au profit des grandes idéologies et surtout de l'idéologie ultralibéraliste véhiculée par les médias. Reproduisant dans son langage les techniques de la mise en scène médiatique, elle dresse par là même une satire au vitriol du système sociétal imposé et force le spectateur à une prise de conscience sensorielle, et non intellectuelle, des schémas imposés dans le monde d'aujourd'hui. S'opposant aux

⁹⁴³ *Ibid.*, « Afformance Art ? », p.281-283, p.282: “[L]e théâtre n'est pas un acte performatif dans le plein sens du terme. Il fait seulement semblant. [...] On pourrait emprunter le concept de l'afformatif (Werner Hamacher) élaboré dans des contextes différents et qualifier le théâtre d'*Afformance Art*, afin de faire glisser d'une certaine manière ce caractère du non-performatif dans le voisinage de la performance.”

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p.292

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p.294

exigences d'un «siècle de la rationalisation»⁹⁴⁶, elle choisit de faire surgir la vérité à travers la perception et non l'intellect. En cela, ses pièces de théâtre remplissent leur fonction théâtrale et peuvent être envisagés comme des « expériences » politiques.

On peut donc définir le théâtre d'Elfriede Jelinek comme « postdramatique », c'est-à-dire « après » le drame, avec comme ultime forme théâtrale, le geste politique. En cela, il s'inscrit également dans le théâtre contemporain germanophone, amplement marqué à la fois par la Deuxième Guerre Mondiale et la chute du Bloc Soviétique en 1989. En effet, la deuxième période théâtrale d'Elfriede Jelinek coïncide de fait avec la fin du communisme.

Emmanuel Béhague, dans son étude sur le théâtre politique allemand après la réunification *Le Théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification après la réunification (1990-2000)*, exclut volontairement de son analyse les œuvres de Jelinek pour offrir un panorama des interprétations politiques allemandes face à la situation de l'Allemagne après 1990. Reste cependant que les drames jelinekiens s'inscrivent dans une tendance théâtrale propre au monde germanophone qui se caractérise à travers les deux aspects développés par Emmanuel Béhague: une «écriture dramatique entre Histoire et histoires» ainsi qu' «un théâtre politique de la perception »⁹⁴⁷.

Il faut notamment souligner les similitudes entre Heiner Müller et Elfriede Jelinek quant au traitement de l'H/histoire.

L'œuvre dramaturgique de Heiner Müller se compose notamment de réécritures d'anciens mythes⁹⁴⁸ visant à établir un « dialogue avec les morts ». Auteur est-allemand, il écrit des pièces qui mettent en scène l'individu face aux grandes fractures de l'Histoire allemande. Ses deux œuvres *Germania. Mort à Berlin* (publiée en 1977) et *Germania 3- Les spectres du Mort-Homme* (publiée en 1996) prennent comme thème central le rapport de l'individu à l'Histoire allemande. Dans *Mort à Berlin*, à travers 16 tableaux historiques de 1918 aux années 1940, Heiner Müller suggère la proximité entre stalinisme et nazisme. Dans *Les spectres du Mort-Homme*, le lien entre fascisme et stalinisme persiste à travers 9 scènes, des 1940 aux années 1990 hantées par les spectres du passé. Aussi, pour Heiner Müller, la chute du Bloc Soviétique correspond pour lui à l'effondrement d'une opposition factice entre capitalisme, fascisme et socialisme. Les catégorisations, les différenciations s'effondrent,

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p.183 et p.297

⁹⁴⁸ Notamment les pièces *Hamlet-machine*, *Horace*, *Herakles*, *Prométhée*, *Médée Materiau*

entraînant la « fin de la révolution », pour laisser place à un système unique régi par les valeurs économiques et rationalistes⁹⁴⁹.

Les deux dramaturges Elfriede Jelinek et Heiner Müller, proches par leurs convictions idéologiques de départ, portent un regard similaire sur la fin du communisme et ce que signifie la fin apparente de conflits idéologiques. Pour eux, c'est notre perception du temps et de l'histoire qui est la première touchée par le règne uniforme du capitalisme.

Tous deux décident de renoncer à la fable dramatique et au paradigme mimétique, incapable d'expliquer l'Histoire, présente et passée⁹⁵⁰. Tous deux s'inspirent de la conception de l'Histoire par Walter Benjamin et mettent en évidence, après 1990, les conséquences de la fin des conflits idéologiques entre capitalisme et socialisme⁹⁵¹. Ce rejet va de pair avec une utilisation critique de la théorie brechtienne de la pièce didactique⁹⁵². Pour Jelinek comme pour Müller, la théorie brechtienne utilise l'effet de distanciation à des fins pédagogiques trop grossières et vise finalement à détruire un système pour en glorifier un autre. Chez les deux dramaturges, la déconstruction s'opère au contraire de manière systématique dans un souci de démythification. Emmanuel Béhague reprend notamment la déconstruction du mythe de la révolution chez Heiner Müller qui met ainsi en garde contre toute interprétation idéologique de l'Histoire⁹⁵³. Enfin, tous deux reprennent la conception de l'Histoire selon Walter Benjamin, basée sur l'Ange de l'Histoire au visage tourné vers le passé. Suivant cette théorie, leurs pièces cherchent à interrompre le continuum temporel pour « ressusciter les morts et réparer ce qui a été brisé »⁹⁵⁴. Si Heiner Müller utilise l'Angelus Novus afin de se remémorer tous les vaincus de l'Histoire et tirer une leçon politique (et notamment une critique du communisme de la RDA) utile au présent, Elfriede Jelinek quant à elle se donne pour sujet central la lutte contre le fascisme et la remémoration incessante des crimes nationaux-socialistes. Heiner Müller, pourrait-on dire, se situerait donc plus dans une visée politique, Elfriede Jelinek dans un but civique. Tous deux conscients de la déréalisation

⁹⁴⁹ Cf. Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, Editions de Minuit, Paris, 1979, 84p., notamment, dans lequel un Hamlet désabusé qui explique en quoi son „drame“ n'a pas eu lieu.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p.192 : « Une déclaration de Müller dans *Theater der Zeit* en août 1978 va dans le même sens : « Ich glaube nicht, dass eine Geschichte, die *Hand und Fuss* hat (die Fabel im klassischen Sinne), der Wirklichkeit noch nahekommt. » »

⁹⁵¹ Pour Heiner Müller : *Hamlet-Machine* (1990), *Prometheus in der Bildbeschreibung* (1990) et *Germania 3 Gespenster am toten Mann* (1995)

⁹⁵² Cf. chez Heiner Müller : « Adieu à la pièce didactique », Editions de Minuit, 1977

⁹⁵³ Emmanuel Béhague, *Le Théâtre dans le réel*, p. 192 : « Avec *Der Auftrag*, Müller [...] pratique une forme de remise en cause de la révolution en ce qu'elle est le mythe fondateur de la RDA. [...] « Dans la pièce de Müller, plus aucune action humanitaire au nom de la révolution n'est pure, chaque action est contaminée par des intérêts personnels, souvent méconnus des acteurs eux-mêmes » : [...] le texte procéderait donc à une critique de[s] deux textes [*La Lumière sur le gibet* d'Anna Seghers et *Die Massnahme* de Brecht] comme appartenant encore à cette « conception chrétienne de la fin des temps » que rejette l'auteur dans « l'Adieu à la pièce didactique ».

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.193

opérée par les nouvelles technologies, leur théâtre tente, par divers effets de distanciation et de déconstruction, de rétablir une vérité.

C'est bien cette « remise en question de la réalité comme référentiel absolu à travers celle de la représentation »⁹⁵⁵ qui ancre également Elfriede Jelinek dans un théâtre germanophone contemporain. Emmanuel Béhague reprend pour le compte du théâtre allemand des années 1990 la définition de Hans-Thies Lehmann du théâtre politique de la 'perception' qui « aura [...] pour objet, à travers la remise en cause de son propre fonctionnement formel, la problématisation du rapport entre le sujet et un donné empirique désormais irrémédiablement relatif, à la différence de la notion stable de 'réalité' ». »⁹⁵⁶

Les formes théâtrales pour exprimer cette déréalisation sont ensuite diverses. L'auteur auquel on peut le plus aisément raccrocher Elfriede Jelinek est sans doute Rainald Goetz. Ce dramaturge contemporain s'est d'abord fait connaître du public à travers des performances, notamment en 1983, lors de la cérémonie du Prix Littéraire Ingeborg-Bachmann. Au cours de la lecture de son manuscrit, l'auteur s'ouvre le front à l'aide d'une lame de rasoir tout en continuant la lecture de son texte qu'il terminera, le visage ensanglanté. Intéressé par les nouvelles technologies et les nouvelles façons de faire de la littérature, Rainald Goetz rédige en 1998 un blog nommé *Abfall für alle* (*Détritus pour tous*) dans lequel il laisse ses impressions du jour et de la nuit. Le blog sera ensuite publié sous forme livresque en 1999. Il participe au projet de littérature sur Internet *Pool*.

Sa pièce de théâtre *Festung* (*FF*) publiée en 1993 présente particulièrement des similitudes avec le théâtre d'Elfriede Jelinek:

Montage de références, de citations, accumulation de scènes entre lesquelles se créent des recoupements, *Festung* (*FF*) fonctionne avant tout comme l'espace où se manifeste la diversité des discours contemporains, exemplifiée à partir de la question de l'holocauste et en particulier, sur le fondement de l'expérience essentielle du « croisement des traces », de la prise de décision, en 1942, de la planification et de l'organisation rationnelle et systématique de l'entreprise d'extermination. [...] C'est en effet par une forme de 'show' en multiplex que s'ouvre et s'achève la pièce : un certain nombre de modérateurs, auxquels Goetz prêtent des visages variés, viennent tout au long de la pièce, reprenant de manière quasi parodique les *topoi* rhétoriques de l'animation télévisée, annoncer telle transition, commenter tel discours, appeler à la barre tel témoin. ⁹⁵⁷

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p.300

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p.301

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p.324

Le sujet central (l'Holocauste) ainsi que la forme de l'émission télévisée rappellent fortement la pièce *Houlette, Bâton et Schlag* également publiée en 1993. Les visées des deux pièces sont les mêmes: dénoncer le procédé médiatique qui consiste à réinterpréter le monde sur le mode spectaculaire et par ce biais le banaliser pour le rendre inoffensif. Ces drames sont donc des critiques de la critique médiatique de la réalité. Ce qui rattache le théâtre d'Elfriede Jelinek au théâtre allemand de la 'perception', c'est donc cette problématisation du rapport au réel et ainsi à l'Histoire, rapport biaisé par les médias devenus tout-puissants depuis la fin de l'alternative politique que représentait le socialisme.

Enfin, plusieurs critiques ont mis en avant la possibilité d'un parallèle entre les pièces d'Elfriede Jelinek et celles du dramaturge autrichien contemporain Werner Schwab⁹⁵⁸. Outre leur capacité à défrayer la chronique et provoquer des réactions, positives comme négatives, d'une grande virulence, les critiques retiennent essentiellement, pour cette mise en perspective, ses *Fäkaliendramen*⁹⁵⁹ (dramas fécaux), comparés notamment à *Burgtheater* et à *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes*, deux pièces qui se caractérisent par leur outrance et leur utilisation détournée de la farce et des ressorts comiques proches d'Aristophane, oscillant entre scatologie et pornographie.

La première similitude observée entre les deux dramaturges est le type de critique exercée et la forme que prend celle-ci. Les différentes analyses mettent premièrement en avant la continuité avec une tradition satirique autrichienne marquée par les dramaturges Ödön von Horváth et Johann Nestroy: en reprenant la forme du *Volksstück*, comédie à visée morale, parfois proche de la farce, qui situe son action dans les classes moyennes et basses de la société viennoise, ces deux auteurs livrent une critique subtile de la société viennoise de leur époque à travers l'utilisation d'un « langage inauthentique » en inadéquation avec leurs actions. Par ce biais, ils illustrent une crise du langage déjà annoncée au tournant du siècle entre autres par Hoffmannsthal et le philosophe Wittgenstein. Deux idées principales sont donc retenues : l'utilisation satirique de la comédie populaire et la critique sociale à travers le décalage entre paroles et actions sur scène. Les drames jelinekiens cités ci-dessus et les

⁹⁵⁸ Cf. les parallèles effectués notamment dans l'analyse d' Artur PELKA, *Körper(sub)versionen : Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, P. Lang, Frankfurt am Main, 2005, 216 p., l'article de Gerhard SCHEIT *Sie machens alle oder Volkssex bei Elfriede Jelinek und Werner Schwab* in *Hanswurst und der Staat*, Deuticke, Wien, 1995, p.199-219 ainsi que l'article de Gérard Thiériot, *L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne ?* (Elfriede Jelinek : *In den Alpen* ; Werner Schwab : *Fäkaliendramen*) in KREMSER-DUBOIS, Sabine et WELLNITZ Sabine, *La satire du théâtre / Satire und Theater*, actes du colloque international de Montpellier 20-22 novembre 2003, Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes, Montpellier, 2005, p.329-341

⁹⁵⁹ Werner Schwab, *Fäkaliendramen* - (*Die Präsidentinnen; Übergewicht, unwichtig: Unform; Volksvernichtung; Mein Hundemund*), Droschl, Graz, 2004, 235 p.

Fäkaliendramen de Werner Schwab reprennent la dimension de la farce populaire jusqu'à l'outrance, en se focalisant sur deux ressorts grossiers de l'humour farcesque : le repas familial et le sexe. Dans son article *Sie machens alle oder Volkssex bei Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, Gerhard Scheit analyse de manière successive *Aire de repos ou ainsi font-elles toutes* puis *Les Présidentes* et *Excédent de poids, insignifiant : amorphe*, pièces qui peuvent être définies comme des farces satiriques et grotesques et sont marquées par une grande violence physique tant dans les mots que dans les gestes. L'obscénité comme principe critique se comprend, selon Gerhard Scheit, de la manière suivante:

[Werner Schwab] écrit ses drames fécaux comme s'il était un élève de Michel Foucault. La société, la morale catholique y comprise, n'est chez lui – comme chez Elfriede Jelinek – pas hostile à la sexualité, mais obsédée par le sexe, la libération sexuelle étant le véritable principe d'oppression et d'extermination.⁹⁶⁰

La présentation du sexe comme obsession et but ultime des protagonistes des pièces analysées sert en définitive à dénoncer la valorisation du sexe dans la société contemporaine comme une nouvelle forme d'opium du peuple, un moyen pour le système en place d'endormir le sens critique de la classe moyenne en le focalisant sur ses loisirs et son plaisir immédiat, pour mieux ensuite le diriger et le faire consommer. D'autre part, la famille comme foyer du bonheur populaire et ultime réussite sociale est elle aussi démasquée comme un outil social de propagande:

A l'époque moderne, il devient possible sur le principe d'extirper la comédie d'une logique d'exposition et de reprise: on rend ainsi le comique indépendant du mariage, tout comme la thématique sexuelle du télos de la reproduction. C'est de cette possibilité que vit la comédie jelinekienne autour de la puissance sexuelle.

Les drames fécaux de Werner Schwab démontrent l'autre possibilité: la famille comme leitmotiv 'totalitaire', comme une contrainte qui s'aligne sur l'Etat. En épousant une femme mais en en épousantondation d'une nouvelle famille. [...] La notion de peuple [...] qui a son substrat dans la famille est ainsi anéantie.⁹⁶¹

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p.215: « [Werner Schwab] schreibt seine Fäkaliendramen, als wäre er ein Schüler von Michel Foucault. Die Gesellschaft, einschliesslich der katholischen Moral, ist bei ihm – wie auch bei Elfriede Jelinek – nicht sexualfeindlich, sondern sexbesessen, die sexuelle Befreiung das eigentliche Prinzip der Unterdrückung und Vernichtung. »

⁹⁶¹ *Ibid.*, p.218: « In der Moderne entsteht prinzipiell die Möglichkeit, diese Durchführung des Komischen aus dem Zusammenhang von Exposition und Reprise herauszulösen: das Komische also von der Hochzeit ebenso unabhängig zu machen, wie das sexuelle Motiv vom Telos der Fortpflanzung. Von dieser Möglichkeit lebt die Potenzkomödie Elfriede Jelineks. »

Si l'on mettait également en perspective la pièce *Burgtheater*, on pourrait rajouter que c'est également le cas pour Elfriede Jelinek qui dans cette « farce avec musique » dresse un portrait grotesque de la famille Wessely-Hörbiger qui dénonce en réalité la famille et sa soi-disante harmonie, son soutien mutuel et sa définition comme foyer de tendresse comme un instrument de propagande au service des nationalistes et encore plus des nationaux-socialistes.

Cependant, si la proximité dramaturgique entre les deux auteurs autrichiens paraît évidente quand on analyse les pièces citées ci-dessus, une comparaison prenant plus largement en compte les autres drames jelinekiens postérieurs à *Au Pays. Des Nuées*, dévoile des divergences quant à l'esthétique scénique. C'est ce que met en évidence l'étude d'Artur Pelka autour du corps dans le théâtre des deux dramaturges intitulée *Körper(sub)versionen : Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. Chez les deux auteurs, le corps est maltraité, mutilé afin de rappeler au public autrichien un passé qu'il souhaiterait bien plutôt refouler⁹⁶². Pour Elfriede Jelinek comme pour Werner Schwab, la prise de conscience d'un devoir de mémoire se fait d'autant plus violemment qu'à la violence des images scéniques s'allie un travail sur la langue, elle aussi contorsionnée et malmenée, à même de créer un effet de distanciation critique. Cependant, dans les textes théâtraux d'Elfriede Jelinek, c'est la langue qui prend le pas sur les images des corps malmenés, images décrites directement dans le texte des surfaces langagières ou suggérées en négatif par leur absence. Sans doute, cette évolution esthétique est-elle difficile à évaluer dans la mesure où Werner Schwab décède en 1994.

Enfin, dans son article comparatif intitulé *L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne?*, Gérard Thiériot, à travers l'analyse de *Dans les Alpes* et *L'Oeuvre* puis les “dramas fécaux” de Schwab, analyse le rapport qu'entretiennent les deux dramaturges autrichiens avec la tradition satirique viennoise. Pour le critique:

Werner Schwabs Fäkalien Dramen demonstrieren die andere Möglichkeit: die Familie als 'totalitäres' Leitmotiv, als ein mit dem Staat synchronisierter Zwang. Begehrt der Sohn auf, so nicht, indem er eine Frau heiratet, sondern indem er keine Frau heiratet, die Heirat, die Gründung einer neuen Familie verweigert. [...] Der Volksbegriff (...), der in der Familie sein Substrat hat, ist damit ruiniert.»

⁹⁶² Cf. pièce de Werner Schwab, *Extermination du peuple ou Mon foie n'a pas de sens* (traduit de l'allemand: *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*), L'Arche, Paris, 1998, 127 p.

Elfriede Jelinek [...] n'y croit pas, n'y croit plus. Sa dénonciation de l'Autriche paraît, si faire se peut, plus radicale encore que chez Thomas Bernhard. Si l'approche, toutefois, est satirique, l'oeuvre prend rapidement une dimension existentielle.⁹⁶³

A l'inverse, Werner Schwab reste encore dans une logique positive et constructive:

Pour éviter que la satire, qui s'en prend ici avec prédilection au nationalisme surnois, aux mentalités médiocres, ne devienne irrémédiablement destructrice, il faut pouvoir avoir foi, au moins sous certaines conditions, en l'homme. [...] Schwab y parvient en forgeant une langue extraordinairement travaillée et personnelle. [...] [L]es personnages affirment leur moi, le jettent à la face de leurs lamentables antagonistes, eux-mêmes pitoyables mais regagnant leur dignité d'êtres humains. [...] Alors paraît l'évidence, à savoir que derrière l'étalage pesant de la vulgarité, de la scatologie et des pires obscénités, une conscience pathétique en appelle à la compassion et à la solidarité.⁹⁶⁴

Elfriede Jelinek s'ancre donc plus dans une logique postmoderne que son collègue autrichien, tout en restant attachée à la tradition satirique viennoise.

La dramaturgie jelinekienne s'identifie comme postdramatique et représentative du théâtre contemporain germanophone, pour autant s'inscrit-elle dans son époque – époque que les penseurs s'accordent à définir comme postmoderne- au point d'en devenir postmoderniste elle-même?

Il faut bien sûr faire la nuance entre postmodernité et postmodernisme : la postmodernité représentant les caractéristiques sociales d'une époque et le postmodernisme un positionnement esthétique et une démarche artistique.

Selon Mike Featherstone, professeur en sociologie et communication, le postmodernisme en tant que courant artistique se caractérise par les points suivants:

L'effacement de la frontière entre l'art et le quotidien; l'effondrement de la distinction hiérarchique entre la culture d'élite et la culture de masse ou populaire ; une proximité stylistique favorisant l'éclectisme et le mélange des codes; la parodie, le pastiche, l'ironie, le jeu et la célébration de la « superficialité » de surface de la culture ; le déclin de l'originalité, du génie de l'artiste et la prémisse que l'art ne peut être que répétition.⁹⁶⁵

⁹⁶³ Gérard Thiériot, *L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne?*, p.331

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p.339-340

⁹⁶⁵ Allyson Fiddler, *There goes that word again, or Elfriede Jelinek and postmodernism*, p.131: «The effacement of the boundary between art and everyday life ; the collapse of the hierarchical distinction between high and mass/popular culture; a stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes; parody,

Si l'on suit cette définition, le théâtre d'Elfriede Jelinek se rapproche par bien des aspects du courant postmoderniste: ses techniques d'écriture reprennent des grands principes comme le montage qui mélange des sources triviales aux sources de la « grande » littérature, la mise à plat des différents discours de masse et d'élite, l'ironie et la parodie comme grands principes, la perte d'autorité de l'auteur. Enfin, si l'originalité de l'auteur n'est pas pour la première fois remise en question (dès le Moyen-Age, les auteurs montraient justement leur talent dans l'art du plagiat), elle est particulièrement aigüe chez Elfriede Jelinek qui problématise à maintes reprises l'art comme répétition (de ce qui a déjà été écrit, vu, lu et de ce qu'on vient de dire). Cependant, et c'est là que la Prix Nobel s'écarte du postmodernisme, ses pièces de théâtre ne visent pas la « célébration » mais bien la dénonciation de ce que Mike Featherstone appelle la « superficialité de surface de la culture ». Faire l'apologie de l'insignifiant serait en effet tourner le dos aux idéaux des Lumières qui traversent les pratiques littéraires depuis le XVIII^{ème} siècle et bien avant également: l'auteur n'endosserait plus le rôle de pédagogue éclairé dont l'écriture cherche à faire passer un message « moral ». La déconstruction critique du drame jelinekien suffirait-elle à affranchir l'auteur définitivement de l'étiquette « postmoderniste »? Dans son article *There goes that word again, or Elfriede Jelinek and postmodernism* publié en 1994, Allyson Fiddler, s'appuyant sur les pièces antérieures à *Au Pays. Des Nuées*, tranche en faveur d'une inadéquation:

Bien que nombre des techniques littéraires de Jelinek peuvent être identifiées comme postmodernistes, la critique féministe et marxiste présente dans son oeuvre semble former une alliance malvenue avec le postmodernisme.⁹⁶⁶

L'esthétique de la surface ou le “postmodernisme pour la forme” n'implique donc pas forcément un “fond “ superficiel. Allyson Fiddler précise ensuite sa pensée:

Néanmoins, après *Au Pays. Des Nuées*, c'est-à-dire également la Chute du Bloc Soviétique et « [s]i l'écriture de Jelinek “se différencie du corps principal du postmodernisme par son attachement à localiser socialement l'identité” [...], c'est bien parce qu'elle est politique et ce sans détour ni ambiguïté. [...] [S]on projet très clair de démythification la positionne dans la perspective des Lumières qui est contraire à la plupart des théoriciens du postmoderne.”⁹⁶⁷

pastiche, irony, playfulness and the celebration of the surface « depthlessness » of culture ; the decline of originality/genius of the artistic producer and the assumption that art can only be repetition.»

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p.130 : “ While many of Jelinek's literary techniques may be termed postmodernist, the Marxist and feminist critique presented in her work seems to form an unhappy alliance with postmodernism.»

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p.144 : « If Jelinek's writing « differs from the main body of postmodernism in its preoccupation with the social location of identity » [...], then it does so [...] because it is unapologetically and unambiguously

Cependant, après 1988, *Au Pays. Des Nuées*, la chute du communisme ainsi que le retrait de l'auteur du Parti Communiste Autrichien en 1991, la défense virulente d'idéaux disparaît pour faire place à une critique "résignée"⁹⁶⁸ du monde contemporain. Le socialisme marxiste en tant qu'idéologie n'apparaît plus que sous la forme d'un discours historique figé, dans *Totenauberg*, tandis que le féminisme fait lui-même l'objet de satires comme dans *Le Mur* ou encore dans *Ulrike Maria Stuart* dans laquelle une surface langagière proche de Marlene Streeruwitz aborde les questionnements de la littérature féministe comme un objet mort non-identifié. Au moment où la problématique de l'écriture féminine semble être abordée (comme dans *Rosemunde*), celle-ci fait place à un langage si abstrait qu'elle se confond avec la problématisation de l'identité postmoderne ou encore la place de l'écrivain dans le contexte actuel. On ne peut donc plus vraiment parler de critique idéologique dans le théâtre de Jelinek à partir des années 1990. A cela vient s'ajouter la dernière piste dont fait part Allyson Fiddler dans son article:

La seule forme du postmodernisme que le programme esthétique de Jelinek puisse envisager est celle de Hal Foster [théoricien de l'art moderne et contemporain] est: "un postmodernisme de la résistance... [qui] s'intéresse à une déconstruction critique de la tradition et non pas à un pastiche instrumentalisé de formes pop et pseudo-historiques, à une critique des origines, et non à un retour à celles-ci. En bref, il tend à remettre en question plutôt que d'exploiter les codes culturels, à explorer plutôt qu'à dissimuler les correspondances sociales et politiques.

969

Selon cette définition, le postmodernisme serait alors une critique de la postmodernité qui se servirait de ses formes extérieures pour mieux les critiquer et les replacer volontairement dans un contexte politique et social effacé par les idéologies qui soutiennent la superficialité postmoderne. En ce sens, le théâtre d'Elfriede Jelinek est postmoderniste. Hal Foster n'est pas le seul à donner une définition plus critique du postmodernisme. Linda Hutcheon, spécialiste en littérature anglophone contemporaine a publié plusieurs ouvrages sur le

political. [...] [H]er clear project of demythification posit[s] an Enlightenment outlook which is anathema to most theorists of the postmodern. »

⁹⁶⁸ Cf. interview de Peter Becker, *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz, Gespräch mit Elfriede Jelinek* en septembre 1992

⁹⁶⁹ Allyson Fiddler, *There goes that word again, or Elfriede Jelinek and postmodernism*, p.144: "Hal Foster's form of postmodernism is the only kind which Jelinek's aesthetic program will allow: « A postmodernism of resistance... is concerned with a critical deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop- and pseudo-historical forms, with a critique of origins, not a return to them. In short, it seeks to question rather than exploit cultural codes, to explore rather than conceal social and political affiliations. »

postmodernisme⁹⁷⁰ dans lesquels elle en donne une définition plus nuancée, tournée vers le politique:

A.-C. Le R. : *Vous avez écrit du postmoderne qu'il est « résolument politique »⁹⁷¹. Mais la politique ne requiert-elle pas des choix clairs ? Comment le contradictoire trouve-t-il sa place dans le politique ? L'insistance postmoderne sur la contradiction et le paradoxe ne court-circuite-t-elle pas la possibilité d'affirmer quoi que ce soit ?*

L. H. : Si votre conception de la politique est interventionniste, alors il est évident que le postmoderne est très mauvais dans ce domaine. Cependant, si votre conception du politique inclut l'examen des complexités, souvent contradictoires, de la situation, alors le postmoderne est très politique dans son travail de déconstruction et de démystification. Je pense même que l'attitude postmoderne qui consiste à « rester entre deux eaux » peut être interprétée comme une position politique qui prend en considération les complexités de la politique de la vie courante, sans choisir un métarécit (limitant et totalisant) pour interpréter la vie.⁹⁷²

Après 1988, le propos des pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek se caractérise précisément par une absence de choix idéologiques clairs puisque tout discours est déconstruit tour à tour. Par une structure dramaturgique basée sur la contradiction et l'assimilation jusqu'à l'amalgame tendancieux, l'auteur se rapproche de ce postmodernisme politique. La définition de Linda Hutcheon suppose que l'artiste ne prenne nullement partie et « reste entre deux eaux » sans défendre aucune cause et se fait simple reflet critique de la complexité contemporaine. Mais Elfriede Jelinek, dans toutes ses pièces, dénonce avec virulence un système basé sur les médias et potentiellement fasciste tandis qu'elle défend une ultime cause: le « devoir de mémoire » de l'Holocauste. Ce dernier pourrait bien faire figure de « métarécit » et invalider l'interprétation postmoderniste⁹⁷³.

⁹⁷⁰ Linda Hutcheon : *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, *The Politics of Postmodernism*, et *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*

⁹⁷¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, p.4

⁹⁷² Linda Hutcheon en interview avec Anne-Claire Le Reste, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atata/publications/hutcheon.htm>

⁹⁷³ C'est ce que suggère Karin Fleischanderl dans son article *Der Tod bin ich. Zur Literatur Elfriede Jelineks*, Kolik, 18, Zeitschrift für Literatur, <http://kolik.at/archiv.php?ausgabeid=18&textid=90>:

„Andererseits ließe sich Elfriede Jelineks Literatur leicht mit rezenten Theorien „erledigen“. Der postulierte „Tod des Autors“, der Verzicht auf außerliterarische Referenz, gestattet, Elfriede Jelineks Literatur als frei flottierende Textflächen, als beliebiges Spiel der Bedeutungen zu sehen, wozu auch die Autorin selbst mit ihren Kommentaren immer wieder beigetragen hat: „Ohne sich um die Wirklichkeit zu kümmern, wird der Effekt zur Realität“. Elfriede Jelinek als postmoderne Autorin? Doch einmal abgesehen davon, daß literarische Sprache der Aufklärungsabsicht literaturwissenschaftlicher Methoden überhaupt nicht befriedigend zu unterwerfen ist, die auf dem Rücken der Autoren doch nur die Schlüssigkeit und Stimmigkeit des eigenen Gebäudes unter Beweis stellen wollen, bleibt der Widerspruch zwischen „einer von der Realität abgekoppelten Autonomie des Zeichens und dem kritischen Engagement von Elfriede Jelineks Schreiben“ bestehen, was sich nicht zuletzt auch in der Rezeption abzeichnet: Während ein Teil der Kritik Elfriede Jelinek vorwiegend als große

Et pourtant : alors que la critique obsessive du fascisme pourrait faire basculer Elfriede Jelinek du côté des auteurs éclairés et pédagogues, que des pièces comme *Über Tiere* ou *Der tausendjährige Posten* offrent des critiques claires d'un système et défendent des valeurs précises, les pointes d'autodérision dans des pièces comme *Une Pièce de Sport*, *L'Oeuvre* ou *Ulrike Maria Stuart* suggèrent discrètement que même son rôle de dramaturge pédagogue peut faire l'objet d'une déconstruction et ouvre un certain nombre de questionnements sur la systématisation du devoir de mémoire et sur le dramaturge pédagogue dont l'influence est largement remise en cause par le *Regietheater*. Elfriede Jelinek oscille et vacille donc au fil de ses drames entre la tradition satirique viennoise à la Karl Kraus⁹⁷⁴ et la déconstruction postmoderniste, celle-ci semblant finalement avoir pris le dessus puisque la carrière de dramaturge de Jelinek, selon ses déclarations, s'achèverait sur *Ulrike Maria Stuart*, pièce qui égratigne également l'auteur éclairé.

La difficulté de définition vient donc du statut ambigu de la satire. Dans son article éponyme, Gérard Thiériot pose la question en d'autres termes : *L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne?*⁹⁷⁵ La satire, qu'elle soit postmoderniste ou non, s'applique chez Elfriede Jelinek à critiquer le monde postmoderne. Si, pour le critique littéraire, la satire s'inscrit dans un élan d'optimisme⁹⁷⁶, celui-ci est mis à mal quand celle-ci n'épargne plus personne, pas même l'auteur. La question principale qui se pose est à présent de savoir si une écriture qui se base sur l'ironie peut extirper l'auteur et son public de la postmodernité que Gérard Thiériot qualifie d'impasse. En rapport à cette problématique, celui-ci répond:

Le drame jelinekien ne représente-t-il pas, tel qu'il évolue, une aporie? [...] [n]e nous précipite-t-il pas dans un escapisme existentiel [...] ? Dans ce *theatrum mundi* d'un nouveau genre, les hommes sont de pitoyables histrions sans envergure, et ce qui afflige la dramaturge,

Sprachkünstlerin sehen will, beschränkt sich der andere auf das Inhaltliche, auf ihre Österreich-Kritik, auf ihre feministischen Aussagen etc. Und abgesehen davon, daß auch Elfriede Jelinek immer wieder auf Wirklichkeitsgehalt pocht, bleibt die Tatsache bestehen, daß sie geradezu obsessiv auf ganz bestimmte Inhalte rekurriert und zu ihrer Darstellung auf ganz bestimmte, sich im Lauf ihres Werks leicht modifizierende literarische Methoden zurückgreift. Warum also gerade auf diese und nicht auf andere, wenn doch das Zeichen autonom ist und der Autor nicht wirklich für seinen Text zuständig ist?"

⁹⁷⁴ Cf. article de John Pizer: *Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek*. In: Monatshefte 4/1994, S. 500-513

⁹⁷⁵ THIÉRIOT, Gérard, *L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne ?* (Elfriede Jelinek : *In den Alpen* ; Werner Schwab : *Fäkalendramen*) in KREMSER-DUBOIS, Sabine et WELLNITZ Sabine, *La satire du théâtre / Satire und Theater*, actes du colloque international de Montpellier 20-22 novembre 2003, Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes, Montpellier, 2005, p.329-341

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p.330 : « La satire, en dépit de sa causticité, ou s'appuyant sur elle justement, juge, condamne, rappelle à l'ordre : du présent de la corruption et du désordre faisant table rase, elle postule que des jours meilleurs sont possibles une fois écartés les bourgeois véreux, les politiciens prévaricateurs et les intellectuels éperdus. Finalement, elle manifeste un optimisme indéfectible. »

c'est de devoir vivre parmi eux. [...] Le risque à considérer la société comme irrémédiablement perdue, c'est de verser dans un escapisme postmoderne qui laisse le spectateur seul, face au gouffre de son vide existentiel.⁹⁷⁷

Il faut reconnaître que l'essentiel du « geste politique » d'Elfriede Jelinek consiste en une critique systématique et sans concession du monde qui nous entoure ou plutôt de l'image que les médias nous donnent du monde. Certes, elle n'apporte aucune solution directe à son public et l'abandon de sa carrière de dramaturge pourrait être interprétée comme l'aveu d'un échec ou une résignation encore plus grande. D'un autre côté, l'auteur réussit à faire passer des messages forts qui permettront peut-être aux spectateurs de trouver des issues au monde postmoderne s'il apprend à déjouer les tours de ce dernier : en se méfiant du discours des médias et de leur flux continu d'« informations », puisqu'il semble aujourd'hui presque impossible de se soustraire entièrement de leur omniprésence. D'autre part, Elfriede Jelinek nous rappelle sans cesse qu'il faut nous souvenir et ne pas oublier le passé pour mieux vivre au présent et éviter les erreurs historiques dans le futur. En négatif, elle nous propose un modèle moral qui donne à l'histoire et au passé une place primordiale pour contrer la postmodernité et son « illusion de la fin » et ainsi rétablir une perception plus juste des choses. Car c'est précisément un travail sur la perception que propose Elfriede Jelinek au travers de sa dramaturgie, pour que chacun puisse ensuite jeter un regard indépendant et plus juste sur son monde environnant. Enfin, sa position ironique, poussée jusqu'à l'autodérision, n'est pas forcément synonyme de sarcasme nihiliste: l'ironie apprend à porter un regard critique et distancé sur les choses, attitude d'autant plus importante pour ne pas se laisser piéger par une postmodernité basée sur l'immédiateté et l'immanence. La décision de l'auteur d'arrêter l'écriture de pièces de théâtre signifie-t-elle un abandon d'une telle critique et d'une réflexion sur la condition postmoderne? Faut-il y voir la reconnaissance d'une aporie, la mort programmée d'un style postmoderniste ou simplement l'impression d'avoir exploité toutes les ressources du média théâtral et l'envie de passer à de nouvelles formes artistiques? A moins qu'il ne s'agisse là d'un simple effet d'annonce de la part d'Elfriede Jelinek, lassée des incompréhensions et réactions véhémentes non plus tellement de la critique mais d'organismes ou de personnes publiques qu'a suscitées sa toute dernière pièce *Ulrike Maria Stuart*, pourtant grand succès scénique dans ses différentes mises en scène. En tout cas, son expérience dramaturgique semble lui avoir donné le goût des techniques multimédiales et l'envie de s'essayer à un nouveau type d'écriture par Internet, tout comme

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p.336

l'a fait auparavant Rainald Goetz. Sa toute dernière œuvre *Neid*, sous-titrée « roman privé »⁹⁷⁸ est publiée chapitre par chapitre tandis que le centre de recherches viennois, l'« Elfriede Jelinek-Forschungszentrum » propose un forum internet « JeliNetz » divisé en différentes catégories visant à proposer des matériaux et des commentaires des internautes sur *Neid*. Dans deux interviews, Elfriede Jelinek s'exprime sur cette nouvelle forme d'écriture:

Vous mettez votre « roman privé » sur Internet, le lieu le plus public qui soit. Que signifie votre démarche ?

L'Internet est en réalité une autre forme de lieu public, car la dimension publique de la toile est virtuelle. Tout le monde peut lire une même chose mais il se peut tout aussi bien que personne ne la lise. C'est moi qui écris le texte mais je peux tout aussi bien me cacher derrière lui car en quelque sorte, il n'est pas écrit. »⁹⁷⁹

Et que sommes-nous censés comprendre derrière l'appellation « roman privé » ?

[...] [C]e que je veux dire, c'est qu'en quelque sorte, j'édite le texte dans ma propre édition et peux ainsi me permettre de prendre plus de risques au niveau littéraire – ce que je n'ai d'ailleurs remarqué que plus tard- que si j'avais entamé un projet de livre. Le texte est en quelque sorte rechargé, ce que je n'avais jusqu'alors presque pas osé faire.

Le roman paraîtra-t-il sous forme de livre ?

[I]l ne paraîtra pas en librairie parce que je considère l'Internet comme une forme de diffusion démocratique et accessible à tous et qu'en outre cela me permet d'essayer quelque chose de nouveau pour moi, à côté du privé, la forme du blog et puis à nouveau le politique comme contrepoids. « Roman privé » est bien évidemment une dénomination ironique.⁹⁸⁰

Ulrike Maria Stuart déjà n'était pas paru en librairie, le texte théâtral n'étant donné qu'aux metteurs en scène souhaitant monter la pièce: seuls quelques extraits sont en libre accès sur le

⁹⁷⁸ <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>, *Neid – Privatroman*, juillet 2007: les quatre premiers chapitres sont publiés.

⁹⁷⁹ Gropp, Rose-Maria: *Dieses Buch ist kein Buch*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.4.2007: « Sie stellen den Privatroman ins Internet, den öffentlichsten aller möglichen Orte. Warum tun Sie das? Das Internet ist aber eine andere Form der Öffentlichkeit, denn die Öffentlichkeit im Netz ist virtuell. Wenn alle etwas lesen können, dann kann es eben auch keiner. Ich schreibe den Text, aber gleichzeitig kann ich mich auch hinter ihm verstecken, denn er ist ja sozusagen nicht-geschrieben. »

⁹⁸⁰ Kralicek, Wolfgang / Nüchtern, Klaus: *"Stolz ist mir sehr fremd"*. In: Falter 18/2007: *"Und was genau hat man sich unter einem "Privatroman" vorzustellen? [...]"*

[G]emeint ist, dass ich das sozusagen im Selbstverlag herausbringe und daher auch literarisch mehr riskieren kann – wie ich allerdings erst später gemerkt habe –, als wenn ich ein Buchprojekt schaffen würde. Der Text wird sozusagen privat aufgeladen, etwas, das ich mich bisher kaum getraut habe. *Erscheint der Roman wirklich nicht in Buchform?*

[E]r wird nicht als Buch erscheinen, weil ich das Internet als eine demokratische und allen zugängliche Verbreitungsform ansehe und ich außerdem formal etwas für mich Neues versuchen kann, neben dem Privaten auch das Bloghafte und dann wieder das Politische als Gegengewicht. "Privatroman" ist natürlich ironisch gemeint. [...]"

site Internet de l'auteur, signifiant par là que son texte n'est pas de la littérature à lire mais une base pour la scène. La méfiance de celle-ci vis-à-vis de l'écriture livresque, une écriture qui fige et empêche toute interactivité entre l'auteur et son public semble symptomatique de son rapport aux différentes formes de médias ainsi que de sa prise de conscience d'une époque qui n'est plus centrée sur l'écrit livresque. Pour que son œuvre devienne à part entière une surface et une interface, Elfriede Jelinek choisit l'Internet, l'outil le plus «démocratique et accessible à tous» et propose des “works in progress”, dans un esprit de performance littéraire. Délaissant le théâtre comme arme politique, elle trouve ainsi une façon de créer à nouveau un “contrepoids politique” grâce au Web, espace libre et communautaire, par opposition notamment au cinéma de masse et à la télévision qui tous deux imposent images et discours. D'autre part, l'analogie au blog propose une nouvelle perspective quant à la problématique du sujet et de l'identité. Journal “intime” virtuel, le weblog est devenu un véritable phénomène de société dans cette dernière décennie. Dans un environnement dans lequel la vie citadine favorise l'anonymat et les exigences sociales cherchent à ranger l'individu dans différentes catégories professionnelles, culturelles et autres, le blog apparaît comme une fenêtre de communication libre à la fois narcissique et interactive où chacun peut définir soi-même son identité et compléter son image par les commentaires de ses visiteurs. Il revalorise l'écrit comme mode de communication et permet aux blogueurs de se créer un profil et par là une identité souvent idéalisée. Les blogueurs et leurs lecteurs forment ainsi une blogosphère, une communauté d'amis virtuels qui recrée par le biais de l'écran le sentiment de “vivre ensemble”, en une communauté où les gens se connaissent et se parlent. Mais comme le souligne Elfriede Jelinek, ce qui est écrit peut en même temps ne pas ou ne plus être écrit et l'auteur “se dissimuler derrière” son texte. Cette dimension virtuelle touche au coeur de la condition postmoderne qui joue sur les frontières entre réalité et fiction, entre présence et absence. La Prix Nobel qui aime écrire en retrait du monde⁹⁸¹ montre ici en quelque sorte son adhésion à la logique postmoderne, peut-être même contre son gré, logique qu'elle dénonce tout en y succombant.

⁹⁸¹ Cf discours du Prix Nobel « Im Abseits », http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html: „Und dieser Hund Sprache, der mich beschützen soll, dafür habe ich ihn ja, der schnappt jetzt nach mir. Mein Schutz will mich beißen. Mein einziger Schutz vor dem Beschriebenwerden, die Sprache, die, umgekehrt, zum Beschreiben von etwas anderem, das nicht ich bin, da ist – dafür beschreibe ich ja soviel Papier –, mein einziger Schutz kehrt sich also gegen mich. Vielleicht habe ich ihn überhaupt nur, damit er, indem er vorgibt, mich zu schützen, sich auf mich stürzt. Weil ich im Schreiben Schutz gesucht habe, kehrt sich dieses Unterwegssein, die Sprache, die in der Bewegung, im Sprechen, mir ein sicherer Unterstand zu sein schien, gegen mich. Kein Wunder. Ich habe ihr doch sofort mißtraut. Was ist das für eine Tarnung, die dazu da ist, daß man nicht unsichtbar wird, sondern immer deutlicher?“

D'autre part, si Elfriede Jelinek continue d'évoluer sur la forme, et ce de manière significative, le fond reste toujours centré autour des mêmes problématiques fondamentales pour l'auteur: la mort, l'histoire, le fascisme, la description d'un lieu chargé de significations comme "lieu de mémoire", références contemporaines triviales, dénonciation du système postmoderne. Son adhésion aux nouveaux médias et ses recherches formelles dessinent une spirale obsessionnelle dont elle ne veut pas se défaire tant la critique du fascisme d'une part, le travail de déconstruction d'autre part forment pour elle ses principales raisons d'écrire. Pour autant, ce ne sont pas tant les choix de ses problématiques qui pourraient l'empêcher de sortir du fatalisme postmoderne que l'élimination définitive de toute forme humaine dans son théâtre, qu'il s'agisse de l'absence de personnages au profit de "surfaces langagières", amalgame de discours sans psychologie ou de la remise en question de l'autorité de l'auteur comme dernière instance humaine sur scène.

Quelle littérature et surtout quel théâtre pourrait-on alors envisager pour sortir de l'impasse postmoderne et postmoderniste? Il s'agit ici d'esquisser quelques pistes que seul l'avenir pourra valider ou invalider.

Reprenant l'argumentaire de Jürgen Habermas, Jean-François Petit, dans son essai de philosophie *Penser après les postmodernes*, définit la postmodernité comme un «fondamentalisme anarchisant»⁹⁸². Par ces termes, il faut comprendre que la postmodernité est un système qui cherche à exclure toute autre formes de pensée et de conception du monde, son instrument le plus redoutable étant les médias de masse. Elle se comprend comme « anarchisante » dans la mesure où elle tend à éliminer toute hiérarchisation mais aussi toute distinction entre les différents domaines de la vie et tire sa force de ce brouillage des pistes. En ce sens, « la philosophie postmoderne ne fait que rejoindre une pensée périmée et nostalgique de l'autorité forte au plan politique, métaphysique et religieux. »⁹⁸³ En effet, ce système, en ressassant une certaine lecture, positive, de l'histoire, glorifie son idéologie qui comprend également une conception du temps et de la vie bien particulière, conception basée sur l'atemporalité assurant la pérennité du système en place. Deux perspectives artistiques et philosophiques s'ouvrent aux artistes pour tenter de passer le cap de la postmodernité: soit pousser la logique de cette dernière jusqu'au bout, soit faire marche arrière.

⁹⁸² PETIT, Jean-François, *Penser après les postmodernes*, Buchet/Chastel, Paris, 2005, p.26

⁹⁸³ *Ibid.*

Radicaliser la postmodernité, c'est ce que propose Patrick Latendresse, poète et libre penseur québécois, dans son article intitulé *Le postmodernisme est mort*, un nouveau concept qu'il résume sous le nom de « radicalisme utopique ». Celui-ci se concrétiserait:

En hybridant à l'infini les mouvements de caractérisation identitaire. Dans la prochaine ère, l'anarchiste et le néolibéral seront hybridés dans un seul monstre : le financier saboteur.⁹⁸⁴

Ce qu'il faut donc en priorité repenser, c'est ce qui constitue l'identité de la personne. Patrick Latendresse propose en effet de s'appuyer sur l'éclatement postmoderne du sujet et l'effacement des frontières pour créer de nouvelles associations d'idées jusqu'ici impensables:

Les radicaux utopiques sont des terroristes de l'esprit. Ils tuent des liens d'idées en en créant d'autres. Il ne s'agit plus pour l'acteur public d'être un simple herméneute, ni même un réactionnaire : il doit trouver l'hybridation à première vue farfelue qui fera des émules individuelles. [...] Une vague d'idées radicales hybrides devraient surgir bientôt dans l'inconscient collectif, puisque la vague postmoderne a tellement tout relativisé que plus rien ne fait la polémique.⁹⁸⁵

Pour lui, c'est l'effacement du conflit idéologique (illustré chez Elfriede Jelinek par la mise à mort du dialogue théâtral et son remplacement par de grandes surfaces langagières qui ne s'opposent pas clairement les unes aux autres mais entremêlent des discours qui finissent par se ressembler jusqu'à ne plus former qu'une seule surface langagière) qui nous encourage à des conceptions contradictoires qui permettront de mieux définir l'identité contemporaine :

« [L]'heure des conflits est revenue, car les identités vont recommencer à se définir. De toute façon, ce n'est pas un drame, le postmodernisme a pacifié tous les conflits. C'est la renaissance! »⁹⁸⁶

Au niveau théâtral, l'émergence de personnalités contradictoires devrait sans doute favoriser un retour de pièces centrées autour de l'exploration d'un ou de plusieurs personnages. Ceux-ci présenteraient des caractères paradoxaux dont il conviendrait de montrer que les contradictions internes ne sont pas si incompatibles que ça. Il s'agirait de redonner une cohérence à des personnages que le postmodernité avait fractionnés jusqu'à la dissolution. Cette complexité psychologique, à différencier de la "profondeur" moderne, pourra être

⁹⁸⁴ Patrick Latendresse, *Le Postmodernisme est mort*, <http://hermaphrodite.fr/article292>

⁹⁸⁵ *Ibid.*

⁹⁸⁶ *Ibid.*

illustrée par les techniques de performance et de multimédialité que le *Regietheater* a développé.

Le philosophe Jean-François Petit propose, quant à lui, de rompre avec la logique postmoderne et de revenir à des formes antérieures en se basant sur les technologies actuelles. Le philosophe considère, comme Patrick Latendresse, qu'on ne peut sortir de l'impasse postmoderne qu'en revalorisant l'identité personnelle. Prenant acte de la déchéance de la notion moderne d'individu (et de l'individualisme qui en découle), Jean-François Petit envisage en revanche de remettre au centre le concept de personne. Il tire les conclusions de plusieurs décennies de théorisations à partir de philosophies du langage qui ont principalement repensé la communication interpersonnelle (sujet d'étude privilégié par l'émergence de nouvelles formes de communication comme le blog, le sms, le mms ou encore le chat):

Mais une conception rénovée de la communication est-elle suffisante pour refonder une philosophie du sujet? Comment préserver cette visée d'autonomie qui, dans son principe, permet l'ouverture effective à autrui? L'instauration d'un monde commun par la communication serait-elle une solution miracle? ⁹⁸⁷

Le problème se pose au niveau de l'autonomie qu'a limitée la postmodernité en imposant son système de pensée à grande échelle. D'autre part, les nouvelles formes de communication ont favorisé la réapparition de l'idée de communauté ou du moins de "monde commun":

L'homme empirique ne peut être compris sans présupposer une « communauté de communication qui l'entoure. [...] ⁹⁸⁸

C'est cette piste que le philosophe souhaite explorer sans revenir en arrière:

Plus qu'une revalorisation des philosophies du sujet [...], il conviendrait de retrouver les axes fondamentaux d'une anthropologie de type personnaliste. ⁹⁸⁹

Cette anthropologie ferait le pari de réconcilier la notion de personne à celle d'"esprit communautaire":

⁹⁸⁷ Jean-François Petit, *Penser après les postmodernes*, p.80-81

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p.79

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p.79-99

[L]a vérité de la personne ne se joue-t-elle pas dans l'arrachement à l'horizontalité mutilante de la rationalité instrumentale ? Seule une redécouverte du sens du service, de la solidarité interhumaine et du dévouement à l'égard de tous peut combattre ces mystifications actuelles.⁹⁹⁰

Il s'agirait de sortir de la spirale individualiste, encore privilégiée sous le régime postmoderne, pour renouer avec une sorte de socialisme nouvelle génération:

La communauté, elle, est toujours au commencement de l'histoire de la personne: elle exerce même une fonction personnalisante quand elle considère chacun de ses membres sur un pied d'égalité, quand elle valorise leurs potentialités, quand elle leur accorde sans hésiter un minimum vital. Mais en retour, il est nécessaire que ses membres n'hésitent pas à partager leurs compétences et ne soient pas repliés sur la « sphère du privé ». Plutôt que d'être conçue comme le champ où rivalisent diverses influences ou comme la « guerre de tous contre tous », la vie sociale mériterait d'être davantage pensée sur la base de l'assistance mutuelle effective, de la collaboration réciproque, et surtout de la cocréation de sens.⁹⁹¹

En effet, pour le philosophe (mais également pour Elfriede Jelinek), la postmodernité est l'arme idéologique de l'ultralibéralisme devenue toute-puissante après la chute du communisme au début des années 1990. A son sens, il est important voire urgent de proposer à nouveau une alternative idéologique:

On doit se réjouir de l'échec du communisme. Mais il est urgent de redire que l'ultralibéralisme conduit à des déséquilibres mondiaux et à une agressivité sociale mal maîtrisée. Sa philosophie prétend promouvoir le respect de la liberté et la mise en œuvre de la responsabilité. Elle organise bien plus leur étouffement, en éliminant au passage toute autre forme de pensée. [...] En fait, il ne conduit qu'à une véritable destruction des rapports sociaux [...]. Une anthropologie centrée sur l'univers personnel et interpersonnel s'opposera toujours à ces dérives.⁹⁹²

La personne est donc l'alternative envisagée, par opposition à l'individu ultralibéral. En rétablissant le conflit idéologique opposant le libéralisme et une nouvelle forme de socialisme, Jean-François Petit refuse en bloc les « acquis » de la postmodernité et souhaite revenir à un système bipolaire sans prendre appui sur les pistes proposées par l'éclatement postmoderne et son effacement des frontières.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p.100

⁹⁹¹ *Ibid.*, p.101

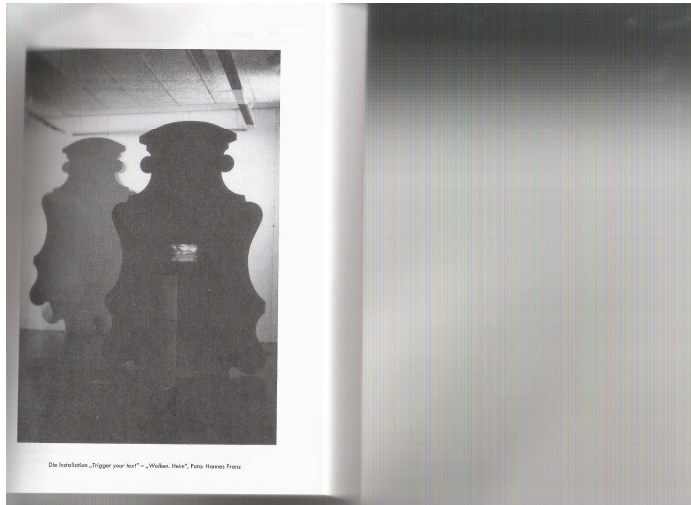
⁹⁹² *Ibid.*, p.132-133

Cette « anthropologie personnaliste » se traduirait au théâtre par le retour de pièces politiques voire didactiques dans lesquelles la communauté comme bassin de ressources diverses et complémentaires serait valorisée jusqu'à l'idéalisation. Le point central de la pièce ne serait donc pas tant la complexité psychologique d'une ou de plusieurs personnes mais une illustration d'un fonctionnement communautaire idéal qui prendrait une autre forme que le communisme.

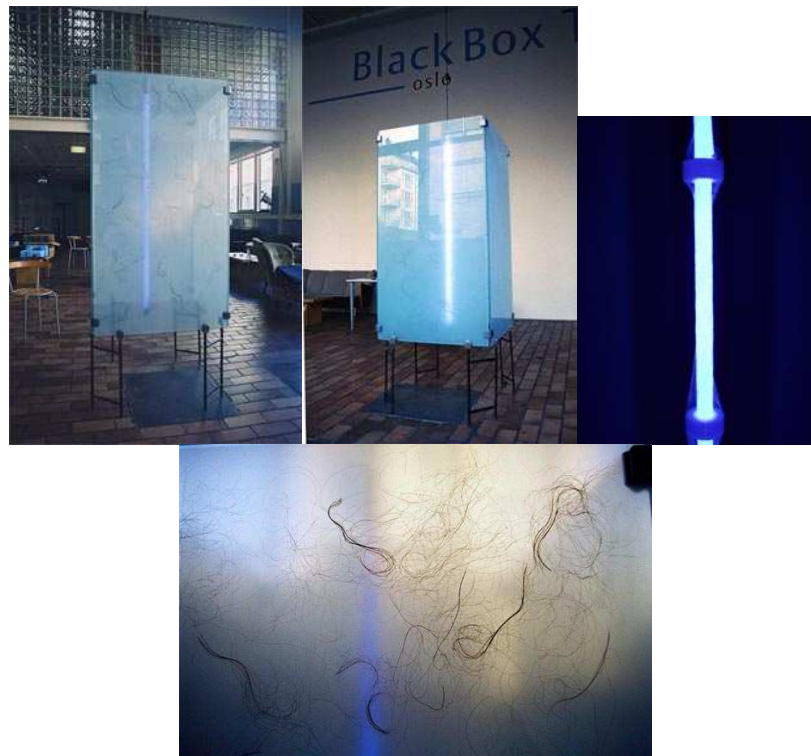
S'il fallait formuler une « aporie » du théâtre d'Elfriede Jelinek, sans doute celle-ci apparaîtrait-elle au niveau du concept de « surface langagière » et de la dépersonnalisation totale du discours théâtral. L'idée communautaire ressort certes en négatif de cette esthétique dramatique (une communauté idéologique au pouvoir face à une communauté réprimée voir refoulée) mais elle offre un paysage de résignation face à la possibilité d'affirmer son identité, que cela se fasse individuellement ou collectivement.

Qu'on adhère plus à une forme de « radicalisme utopique » ou à une « anthropologie personnaliste », on peut dans tous les cas percevoir que le théâtre de demain sera à nouveau un théâtre « engagé », qui défendra des idéaux et des nouvelles formes de pensée plutôt que de critiquer toutes les formes anciennes et actuelles sur le mode de l'ironie. Le « no future » n'a sans doute qu'un temps. Le retour au théâtre politique voire utopique sur le devant de la scène ne pourra cependant pas faire une croix sur les pistes esthétiques explorées par le postmodernisme et gardera sans doute la diversité technique qu'ont les metteurs en scène des dernières décennies ainsi que l'idée d'un théâtre de la perception qui soit capable de faire passer des messages autrement que par le discours argumentatif. D'autre part, les nouveaux types de communauté envisagés devront rendre compte de l'appartenance de chaque personne non pas à une seule communauté mais à plusieurs qui défendront différents aspects de sa vie.

ANNEXE n°1: Installations artistiques d'après les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek



Trigger your text* (Ars Electronica Center, Linz, 1993), d'après *Au Pays. Des Nuées

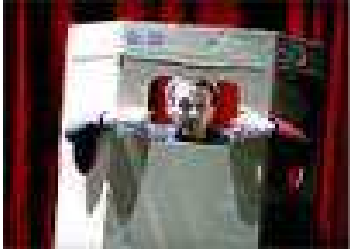


Kropp och kvinna* (Stadsbiblioteket Göteborg, 2007), d'après *Corps et Femme. Claudia
« *Corps et Femme* d'Elfriede Jelinek est mis en scène sous la forme d'une installation lumineuse dans une sculpture de l'artiste Tommi Hildén. Le sculpteur produit un ultrason qui envahit le visiteur/auditeur si l'on se met à un endroit précis de la pièce. Le son devient ainsi physique. La sculpture est d'autant plus un corps dans la pièce et possède un attribut corporel. »⁹⁹³

⁹⁹³ « **Kropp och kvinna** av Elfriede Jelinek är iscensatt som ljudinstallation i en skulptur av konstnären Dan Tommi Hildén. Högtalaren producerar ultraljud, som träffar och uppstår inom betraktaren/ lyssnaren, om man står på rätt plats i rummet. Ljudet blir på detta sätt kroppsligt. Skulpturen är dessutom en kropp i rummet och innehåller ett kroppsligt attribut. », Cinnoberteater http://www.cinnoberteater.com/prod_06/kropp.htm

ANNEXE n°2 : *Das Werk*

Mise en scène de Nicolas Stemmann (Akademietheater, Vienne, 2003)



Le funiculaire en carton est un chanteur lyrique



Une Heidi reprend le poing levé le tube faussement gentillet « Du und ich » de Sportfreunde Stiller

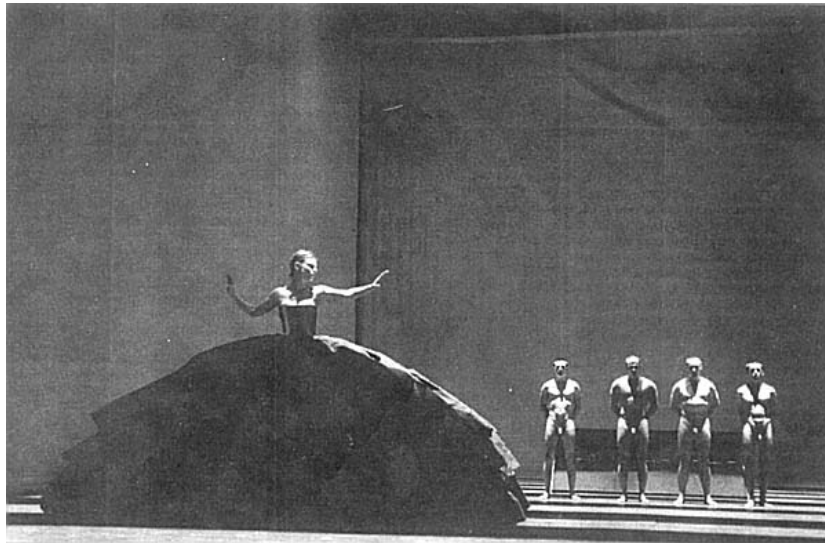


Le ballet des flocons chante une fausse chanson écologique



Les Heidis et Peters font disparaître l'Auteur à l'aide d'un rap rythmé: «Enfin franchement, chère Madame Jelinek»

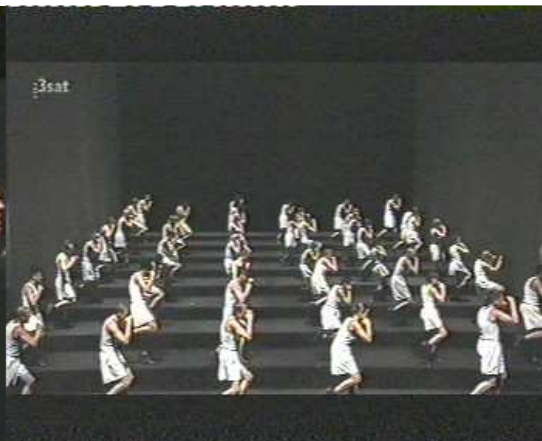
ANNEXE n°3: *Ein Sportstück*
Mise en scène d'Einar Schleef (Burgtheater, Vienne, 1998)



La femme et les sportifs



Le chœur



Le chœur en mouvement

ANNEXE n° 4: *Bambiland*
Mise en scène de Christoph Schlingensief (Burgtheater,
Vienne, 2004)



Acteurs performeurs



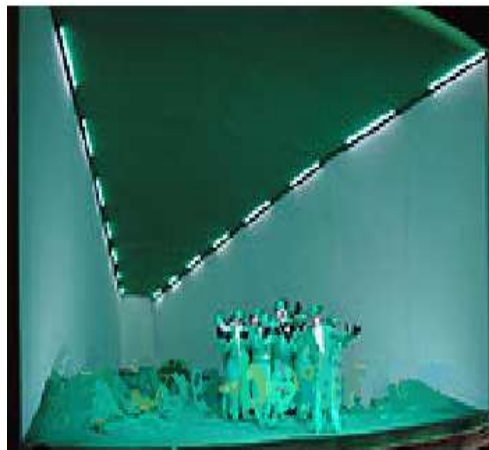
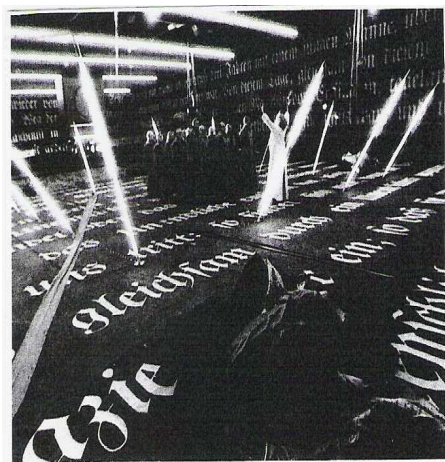


Exemples de scénographies multimédiales

ANNEXE n°5: Lieux de mémoire
Comparaison entre un mémorial contemporain et deux mises
en scène



Le mémorial de l'Holocauste (Berlin, 2005)



Mise en scène d'*Au Pays. Des Nuées*
***Nuées* par Hans Hoffer (Schauspiel Bonn, 1988)**

Mise en scène d'*Au Pays. Des*
***Nuées* par Claus Peymann (Berliner Ensemble, 2005)**

BIBLIOGRAPHIE

Littérature primaire:

Pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek en allemand :

Totenauberg. Ein Stück, Rowohlt, Hamburg, 1991, 91 p.

Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Clara S. musikalische Tragödie. Burgtheater (éd. par Ute Nyssen). *Krankheit oder Moderne Frauen* (éd. par Regine Friedrich), Reinbek: Rowohlt, Hamburg, 1992, 285 p.

Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke, Reinbek: Rowohlt, Hamburg, 158 p.

Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes, Reinbek: Rowohlt, Hamburg, 2002, 90 p.

Das Lebewohl. 3 kl. Dramen, Berlin: Berlin Verlag, 2000, 62 p.

In den Alpen. Drei Dramen, Berlin: Berlin Verlag, 2002, 259 p.

Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen, Berlin: Berliner Taschenbuchverlag, 2003, 153 p.

Rotwäsche, In: *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich.*, JANKE, Pia (éd.), Jung und Jung, Salzburg, 2002, p. 12-13

Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy, in: *Anthropophagen im Abendwind. Vier Theatertexte nach Johann Nepomuk Nestroys „Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl“*, WIESNER, Herbert (éd.), Literaturhaus Berlin, Berlin, 1988, p.19-36

Der Wald, in: *MiniDramen*, BRAUN, Karl-Heinz (éd.), Verlag der Autoren Frankfurt am Main, 1987, p. 85-86

Ein Sportstück, Rowohlt, Hamburg, 1999, 188 p.

er nicht als er(zu, mit Robert Walser), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, 49 p.

Ich liebe Österreich! (Dans le cadre de l'action „Bitte liebt Österreich!“ – première semaine de coalition européenne de Christoph Schlingensief), Vienne, 14.06.2000, publié sur la « Elfriede Jelinek Homepage »

Körper und Frau. Claudia, In: *Programmheft des Düsseldorfer Schauspielhauses zu „Die Liebhaberinnen“*, 2002

Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte, Rowohlt, Hambourg, 2004, 271 p.

Pièces radiophoniques en allemand:

Burgteatta, mise en forme: Hans-Gerd Krogmann, Bayerischer Rundfunk, Österreichischer Rundfunk, 1991, durée: 87 min 50 sec

Erziehung eines Vampirs, mise en scène: Otto Düben, musique: Patricia Jünger, Süddeutscher Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Bayerischer Rundfunk, 1986, durée: 43 min 50 sec

Frauenliebe-Männerleben, mise en scène: Hans-Gerd Krogmann, musique: Peter Zwetkoff, Südwestfunk, Hessischer Rundfunk, 1982, durée: 74 min 30 sec

Ikarus, ein höheres Wesen, musique et son: Josef Klammer, montage: Peter Behofsitz, Josef Klammer, Österreichischer Rundfunk, Vienne, 2004, durée: 13 min 45 sec

Moosbrugger will nichts von sich wissen (partie de la grosse production radiophonique *Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*), concept: Katarina Agathos, Herbert Kapfer, réalisation: Klaus Buhler, voix: Elfriede Jelinek, Bayerischer Rundfunk, 2004, 34 min 48 sec

Stecken! Stab! Und Stangl! Eine Leichenrede, réalisation: Hans Gerd Krogmann, son : Gerhard Wieser, montage: Herta Schumlitsch, produit par Österreichischer Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Bayerischer Rundfunk en 1996, durée: 67 minutes, stéréo

wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluss, réalisation : Otto Düben, son : Walter Guggenberger, montage : Ursula Guggenberger, produit par Süddeutscher Rundfunk et Bayerischer Rundfunk, 1972, durée : 57 min 20 sec, stéréo

Wolken. Heim, réalisation: Peer Raben, son et montage: Robert Mailhaus, produit par Hessischer Rundfunk, Bayerischer Rundfunk et Sender Freies, Berlin, 1992, durée: 58 minutes, stéréo

Wien-West, réalisation: Otto Düben, son: Wilhelm Hagelberg, montage: Rosemarie Hands, Birgit Bell, Norddeutscher Rundfunk et Westdeutscher Rundfunk, 1971, durée: 35 min 45 sec, stéréo

Romans en allemand:

wir sind lockvögel, baby!, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 1988, 257 p.

Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 1987, 140 p.

Die Liebhaberinnen, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 1993, 157 p.

Die Ausgesperrten, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 1985, 265 p.

Die Klavierspielerin, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 1986, 352 p.

Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 1993, 282 p.

Lust, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 1992, 254 p.

Die Kinder der Toten, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 1997, 666 p. traduit en français par Olivier Le Lay en 2007 sous le titre *Enfants des Morts*, Seuil, Paris, 534 p.

Gier. Ein Unterhaltungsroman, Rowohlt Taschenbuch, Hambourg, 2002, 461 p.

Neid, chapitres édités uniquement en ligne sur le site web d'Elfriede Jelinek, 2007

Traduction des romans en français:

Avidité : roman de divertissement, traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Points, Paris, 2006, 436 p.

Enfants des morts, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Seuil, Paris, 2007, 534 p.

La pianiste, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, J. Chambon, Nîmes, 1988, 251 p.

Les amantes, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Seuil, Paris, 200 p.

Les exclus, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Seuil, Paris, 2002, 273 p.

Lust, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize; suivi d'un entretien avec Elfriede Jelinek, Seuil, Paris, 1996, 281 p.

Méfions-nous de la nature sauvage, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Jacqueline chambon, Nîmes, 1995, 262 p.

Traduction des pièces de théâtre en français:

Bambiland, traduit de l'allemand par Patrick Démerin ; préface de Dieter Hornig, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2006, 119 p.

Ce qui arriva quand Nora quitta son mari, traduit de l'allemand par Louis-Charles Sirjacq, L'Arche, Paris, 1993, 79 p.

Drames de princesses: la jeune fille et la mort I-V, traduit de l'allemand par Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, L'Arche, Paris, 2006, 138 p.

Maladie ou Femmes modernes: comme une pièce, traduit de l'allemand par Patrick Démerin et Dieter Hornig, L'Arche, Paris, 2001, 109 p.

Totenauberg : au chalet de Heidegger, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, 110 p.

Traductions des essais en français:

Désir et permis de conduire: recueil, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize et Louis-Charles Sirjacq, L'Arche, Paris, 1998, 96 p.

Films:

Was die Nacht spricht, scénario: Elfriede Jelinek et Hans Scheugl, réalisation: Hans Scheugl, Autriche, 1987

Textes et autres supports littéraires:

BACHMANN, Ingeborg, *Malina*, traduit par Philippe Jaccottet, Points-Seuil, Paris, 1973, 288 p.

Bambiland, livret édité par le Burgtheater de Vienne dans le cadre du spectacle mis en scène par Christoph Schlingensief, saison 2003-2004

BEIGELBECK, Otto, *ALBUM Bambiland*, Der Standard, édité par Oscar Bronner, janvier 2003, Wien

CELAN, Paul, *Todesfuge*, Rimbaud, Aachen, 2002, 87 p.

Fragen an Elfriede Jelinek in Broschüre der vereinigten Bühnen Graz Steiermark, Graz, 1979-1980

GOETZ, Rainald, *Festung. 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 294 p.

GOETZ, Rainald, *Festung. 2,2, 1989, Material 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 555 p.

GOETZ, Rainald, *Festung. 2,3, 1989, Material 3*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 513 p.

GOETZ, Rainald, *Festung. 3, Kronos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 400 p.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Ein Brief in Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, Reclam, Stuttgart, 1991, p.46-59

JELINEK, Elfriede, *A l'Ecart (Im Abseits)*, discours de remise du Prix Nobel de Littérature 2004, traduction de Louis-Charles Sirjacq, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html

JELINEK, Elfriede, *Hören Sie zu!*, discours prononcé lors de la remise du Prix des aveugles de guerre pour la pièce radiophonique, le 07.06.2004, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblind.html>

JELINEK, Elfriede, *In einem leeren Haus*, 18.01.2003, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

JELINEK, Elfriede, *In Mediengewittern*, 2003, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

JELINEK, Elfriede, *Der Lauf-Steg*, discours tenu lors de la remise du Prix de Mülheim le 20.06.2004, <http://www.elfriedejelinek.com/>

JELINEK, Elfriede, *Der Raum im Raum. Der Container in Schlingensiefs Konzept*, 2000, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

JELINEK, Elfriede, *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwiftinger Galerie-Verlag, Schwifting, 1980, 82 p.

JELINEK, Elfriede, *Die Zeit flieht, für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner*, extrait du bulletin en l'honneur du 70ème anniversaire de Leopold Marksteiner, 1999, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/flmarkst.htm>

JELINEK, Elfriede, *Er, nicht als er(zu, mit Robert Walser)* in *Dichterin zu Gast 98*, Salzburger Festspiele, programme du spectacle

JELINEK, Elfriede, *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* in *Theaterzeitschrift*, revue de 7/1984, p.14

JELINEK, Elfriede, *Im Lauf der Zeit, Vorwort*, sur *La Pianiste* de Michael Haneke, 4.09.2001, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fhaneke.html>

JELINEK, Elfriede, *In einem leeren Haus*, 18.1.2003, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

JELINEK, Elfriede, *Lost Highway*, 2003, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

JELINEK, Elfriede, *Moment! Aufnahme!*, 5.10.1999, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/Moment.HTML>

JELINEK, Elfriede, *Österreich. Ein deutsches Märchen*, discours tenu lors de la remise du Prix Heinrich Heine le 13.12.2002, Düsseldorf, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fheine.htm>

JELINEK, Elfriede, *Paula Wessely*, 15.5.2000, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

JELINEK, Elfriede, *Theatergraben*, 2005, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

JELINEK, Elfriede, *Über Tiere*, in *Falter* 1-2/06, p.8-11

JELINEK, Elfriede, *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums*, in: protokolle 1(1970), p.129-134

JELINEK, Elfriede, *Zu Brecht, Alles oder Nichts*, 5.2.1998, <http://www.elfriedejelinek.com/>

JELINEK, Elfriede, *Zu „Carnivoul of souls“*, 1997, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

MÜLLER, Heiner, *Hamlet-machine, précédé de Mauser et autres pièces*, Editions de Minuit, Paris, 1979, 84 p.

MÜLLER, Heiner, *Quartett, précédé de La mission; Prométhée; Vie de Gundling...* traduit par Jean Jourdeuil, Heinz Schwarzingen et Béatrice Perregaux, Éditions de Minuit, Paris, 2006, 149 p.

MÜLLER, Heiner, *Germania*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 107 p.

NEUWIRTH, Olga, *Bählamms Fest. Musiktheater in 13 Bildern* d'après la pièce de théâtre de Leonora Carrington» *Baah-Lamb's Holiday*« (1997-99). Livret: Elfriede Jelinek d'après la traduction allemande de Heribert Becker, Vienne, 1999, environ 90 minutes

NEUWIRTH, Olga, *Lost Highway*, livret: Elfriede Jelinek, d'après le scénario du film de David Lynch et Barry Gifford, Klangforum Wien, Kairos, 2007, 93 minutes 5 secondes

NEUWIRTH, Olga, *Vampyrotheone*, Kairos, Vienne, 2001, 63 min 47 sec

SCHLINGENSIEF, Christoph, *Schlingensiefs Ausländer raus: Bitte liebt Österreich. Dokumentation*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2000, 272 p.

SCHWAB, Werner, *Fäkaliendramen*, Droschl, Graz, 2004, 235 p.

Mises en scène et installations:

BARZ, Meretz (interprète), *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*, musique: Bela Koreny, Verein Spielplatz, Broadway Piano Bar, Vienne, 27.05.1999

BIENERT, Bernd Roger, *er nicht als er*, Volkstheater Wien, Vienne, 1999

BIENERT, Bernd Roger, *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*

BILABEL, Barbara, *Krankheit oder moderne Frauen*, Kampnagel Hamburg, Hambourg, 1987

BILABEL, Barbara, *Ein Sportstück*, Nationaltheater Mannheim, 2000

BINDER, Ernst M., *Körper und Frau (Claudia)*, museum der wahrnehmung Graz (coproduction du forum stadtpark theater Graz, du schauspiel frankfurt et du museum der wahrnehmung de Graz), Graz, 2002

BRUNCKEN, Thirza, *Stecken, Stab und Stangl*, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 1996

CASTORF, Frank, *Raststätte oder sie machens alle* Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Hambourg, 1995

FRANZ, Hannes, « *Trigger your text* »- « *Wolken. Heim* ». *Eine interaktive Computerinstallation*, Literaturhaus, Vienne, 16.04.1993- 07.05.1993

GOLONKA, Wanda, *Körper und Frau (Claudia)*, installation dans le cadre de la soirée « Mit vollem Munde. Ein literarisches Bankett », schauspiel frankfurt, Frankfurt am Main, 4.11.2001

HOFFER, Hans, *Wolken. Heim*, Schauspiel Bonne, Halle Beuel, Bonn, 1988

JOUANNEAU, Joël, *Les Amantes*, Théâtre ouvert, Paris, 2003

KARGE, Manfred, *Totenauberg*, Wiener Burgtheater (Akademietheater), Vienne, 1992

KAUFMANN, Dieter, *Clara S. Musikalische Tragödie*, Studiobühne Villach, Villach, 1986

MARTHALER, Christoph, *In den Alpen*, Münchner Kammerspiel en coproduction avec le Schauspielhaus Zürich, Munich, 2002

MEDERLIND, Melanie, *I alperna*, Riksteater, Stockholm, 2 heures environ, 2006

OTTINGER, Ulrike, *Begierde und Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*, Vereinigte Bühnen Graz, Graz, 20.09.1986

PEYMANN, Claus, *Raststätte oder sie machens alle*, Wiener Burgtheater (Akademietheater), 1994

SCHILDKNECHT, Kurt Joseph, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, Vereinigte Bühnen Graz (steirischer herbst), Graz, 1979

SCHLEEF, Einar, *Ein Sportstück*, Wiener Burgtheater, Vienne, 1998

SCHLINGENSIEF, Christoph, *Attabambi-Pornoland. Eine Reise durchs Schwein*, Schauspielhaus Zürich, Zurich, 2004

SCHLINGENSIEF, Christoph, *Bambiland*, Wiener Burgtheater, Vienne, 2003-2004

SIMON, Michael, *Prinzessinnendramen (Drames de princesses)*, MC093, Bobigny, 2 heures environ, 14-16 janvier 2006

STEMANN, Nicolas, *Das Werk*, Akademietheater, Vienne, 2003

WIELER, Jossi, *Wolken. Heim*, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Hambourg, 1993

Littérature secondaire:

ALMS, Barbara : *Triviale Muster – 'hohe Literatur'*. *Elfriede Jelineks frühe Schriften*. In: Umbruch 6, 1987, p.31-35

ANNUSS, Evelyn, *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2005, 278 p.

ANNUSS, Evelyn, *Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks in Elfriede Jelinek. Text + Kritik*, 2. erweiterte Auflage, éd. par Heinz Ludwig Arnold, août 1999, Text+Kritik, Munich, p.45-50

BANOUN, Bernard, *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks* In : Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, Klaus Zeyringer (dir.) : *Komik in der österreichischen Literatur*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1996, p.285-299

BARTENS, Daniela, *'Mein Vater, mein Vater, warum hast du mich verlassen ?' Eine Lesart von Elfriede Jelineks 'Ein Sportstück'*. In: *manuskripte*, 1999, H.144, p.114-120

BARTENS, Daniela, *Vom Lautwerden der Stille: Umwege zu Elfriede Jelineks Haider-Österreich* in *Das Lebewohl 3 KL. Dramen, Austriaca*, n°53, Rouen, 2002, p.113-139

BARTSCH Kurt et HÖFLER Günther, *Elfriede Jelinek, Dossier 2*, Droschl, Graz, 1991, 315 p.

BEAUVAIS, Yann et Jean-Michel Bouhours (dir.) *Monter sampler: l'échantillonnage généralisé*, , Edition du Centre Pompidou, Paris, 160 p.

BEBEL, August, *Die Frau und der Sozialismus*, Dietz, Berlin, 1964, 456 p.

BECKER Peter, *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz, Gespräch mit Elfriede Jelinek, Theater heute*, septembre 1992, n°9, Friedrich Berlin Verlag, p.1-9

BECKETT, Samuel *Pas Moi. Pièce en un acte pour une bouche*, Editions de Minuit, Paris, 1975, 24 p.

BESSONE Claude et WINKLER, Jean-Marie, *Le « Douaumont de la Déportation ». Le projet d'ossuaire du camp de concentration de Mauthausen. Exhumations et rapatriement des corps (1955-1961)*, Tirésias, Paris, 2007, 216 p.

BIRKMEYER, Jens, *Tobsüchtige Totenwache in Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, éd. par EKE Norbert Otto et STEINECKE, Hartmut, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2006, p.302-310

BÖHMISCH, Susanne, *"Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau."* A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek in *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, éd. par Gérard Thiériot, 2007, p.155-181

BORMANN, Alexander von, 'Von den Dingen die sich in den Begriffen einnisten': Zur Stilform Elfriede Jelineks; In: Kleiber, Carine: Tunner, Erike (éd.): *Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute. Beiträge des internationalen Kolloquiums*. Bern, Frankfurt a.M., New York 1986, p.27-54

BOUILLAGUET, Annick, *L'Ecriture imitative: pastiche, parodie, collage*, Nathan Université, Paris, 1996, 185 p.

BRANDSTETTER, Gabriele, *Geschichte(n). Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre in Transformationen*, édité par Erika Fischer-Lichte, p.27-39

BRECHT, Bertolt, *Schriften zum Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1957, 497 p.

BRENNER, Eva «Where are the Big Topics, Where is the Big Form? Elfriede Jelinek in Discussion with Eva Brenner about her Play, Totenauberg, Theater and Politics», in *Elfriede Jelinek: framed by language*, éd. par JOHNS, Jorun B. et ARENS, Katherine, Ariadne Press, Riverside California, 1994, p.18-34

BRUDNY DE LAUNAY, Michelle-Irène, *Hannah Arendt. Essai de biographie intellectuelle*, Grasset, Paris, 2006, 267p.

BRUNNER, Marie E., *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*, Ars-Una-Verl.-Ges., Neuried, 1997, 197 p.

BUCHER, André, *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*, Peter Lang, Bern, 1992, 158 p.

BÜHLER-DIETRICH, Annette, *Auf dem Weg zum Theater*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2003, 232 p.

CADUFF, Corina, *Elfriede Jelinek*. In : Allkemper, Alo ; Eke, Norbert-Otto (éd.) : *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, p.764-778

CADUFF, Corina, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*, P. Lang, Bern; New York, 1991, 287 p.

CARP, Stefanie *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek* in *Theater der Zeit*, Mai/Juin 1996

DEMERITT, Linda C., *Staging superficiality. Elfriede Jelinek's "Ein Sportstück"* in *Postwar Austrian theater*, éd. par Linda C. DeMeritt, Ariadne Press, Riverside California, 2002, p.257-276

DEMETZ, Karin, *Zur Medienkritik bei Elfriede Jelinek*, mémoire de maîtrise, Vienne, 1988, 92 p.

DESHUSSES, Pierre, *Anthologie de littérature allemande*, Dunod, Paris, 1999, 516 p.

DOLL, Annette, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek, eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, thèse de doctorat, Stuttgart, 1994, 211 p.

EICHBERGER, Guenter, *Fleisch und Blut. Elfriede Jelinek in Der Doppelgänger des Verwandlungskünstlers, Satirische Dichterporträts*, Ritter, Klagenfurt, Wien, 1999, 128 p.

Elfriede Jelinek. Dossier de presse, Goethe Institut, Lyon, 2004

« Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater? », colloque international, Vrije Universiteit Brussel, 9 -10 novembre 2006.

Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben., Die Zeitschrift der Kultur, oct. 1999/ N° 700, Zürich, 60 p.

Elfriede Jelinek, Austriaca, décembre 2004, n°59, Université de Rouen, 235 p.

ERDLE, Birgit, *Die Kunst ist ein schwarzes glitschiges Sekret. Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks*. In: Knapp, Mona; Labrousse, Gerd (éd.): *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Amsterdam, 1989, (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 29), p.323-342

FABER Alexandra, *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*, mémoire de maîtrise, Vienne, 1995, 90 p.

FIDDLER Allyson, *Rewriting reality, an introduction to Elfriede Jelinek*, Berg, Oxford, 1996, p.76-90

FIDDLER, Allyson, *There goes that word again. Elfriede Jelinek and postmodernism in Elfriede Jelinek: framed by language*, éd. par JORUN B. Johns, Ariadne Press, Riverside CA, 1994, P.129-149

FISCHER-LICHTE, Erika éd., *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Germanistische Symposien, Berichtsbände, 22, Metzler, Stuttgart, 2001, 614 p.

FISCHER-LICHTE, Erika éd., *Transformationen*, Theater der Zeit, Recherchen 2, Berlin, 1999, 196 p.

FLEISCHANDERL, Karin, *Der Tod bin ich. Zur Literatur Elfriede Jelineks*, Kolik, 18, Zeitschrift für Literatur, 2007, <http://kolik.at/archiv.php?ausgabeid=18&textid=90>

FLIEDL, Konstanze, *Käthe und die Erbkönigin, Schauspielerinnen bei Elfriede Jelinek in Österreichische Literatur: Moderne und Gegenwart*, éd. par Alexander von Belobratow, St-Petersbourg, 2005, p.8-22

FRANCKE Eckhard, *Hobeln im Textgebirge, Theater heute*, février 1999, n°2, Friedrich Berlin Verlag, p.38-41

Frauen im Theater, colloque international organisé par la « Dramaturgische Gesellschaft », Berlin, novembre 1987

GERSTL, Elfriede, *Sie narrt den Stier. Vom Spiel mit der Mode*, in *Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben*, p.29

GLENK, Eva M.F., *Die Funktion der Sprichwörter im Text: eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken*, Praesens, Wien, 2000, 194 p.

GÜRTLER, Christa (éd.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1990, 161 p.

GÜRTLER, Christiane, *Unheimliche ‚Heimat‘. Zu neueren Texten von Elfriede Jelinek*, in *Neue österreichische Prosa*, 17, Ide, Innsbruck; Vienne, 1993, p. 79-82

HASS, Ulrike, *Elfriede Jelinek* in ARNOLD, Heinz Ludwig, *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text+Kritik, Munich, 2004

HASS, Ulrike, *Grausige Bilder. Grosse Musik in Elfriede Jelinek*, édité par Meyer-Gosau Frauke, Theater und Kritik, Munich, 1993, P.21-30

HASS, Ulrike, *Peinliche Verhältnisse. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, in *Frauen im Theater* (FiT), éd. par Dramaturgische Gesellschaft, Dokumentation 1986/1987. Autorinnen. Berlin 1988, p.86-94

HASS, Ulrike, *Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks EIN SPORTSTÜCK am Burgtheater von Einar Schlee* in FISCHER-LICHTE (éd.), *Transformationen*, Theater der Zeit, Recherchen 2, Berlin, 1999, p.71-81

HEIDKAMP, Konrad, *Ich bin in mir nicht zuhause*, Die Zeit, 26/2002

HELWIG, Heide, *Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks* in *Sprachkunst*.25, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1994, p.389-402

HEYER, Petra, *Von Verklärern und Spielverderbern, eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2001, 371 p.

HOFF, Dagmar von, *Performanz / Repräsentation*, in BRAUN, Christina von et STEPHAN, Inge (éd.) *Gender@Wissen, Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Böhlau, Weimar/Wien, 2005,p.

HOFF, Dagmar von, *Strasse. Bühne. Internet. Die Dramatikerin Elfriede Jelinek*, in: *Ästhetik & Kommunikation. Heft 110*, septembre 2000, p.43-48

HOFF, Dagmar von, *Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion* in GÜRTLER Christa (éd.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1990, p.112-119

HOFFMANN Yasmin, *Elfriede Jelinek: une biographie*, Jacqueline Chambon, Paris, 2005, 175 p.

HOFFMANN, Yasmin, *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1999, 400 p.

HOFFMANN, Yasmin, „Hier lacht sich die Sprache selbst aus“. *Sprachsatire – Sprachspiele bei Elfriede Jelinek*“ in BARTSCH et HÖFLER (éd.), *Elfriede Jelinek Dossier 2*, GRAZ 1991, p.41-57

HOFFMANN Yasmin, *Fragmente einer Sprache des Konsums. Zu Elfriede Jelineks Roman ‚Die Klavierspielerin‘*. In: *Cahiers d'Etudes germaniques* 15, 1988, p.167-178

HOFFMANN, Yasmin, « *Sujet impossible* ». *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in *Germanica, Esthétique théâtrale et représentations du sujet*, 1996, p.166-175

HOFFMANN, Yasmin, *Untersuchungen zur Sprach-und Kulturkritik im Erzählwerk Elfriede Jelineks : "Abgründe dort sehen zu Lehren, wo Gemeinplätze Sind"*, thèse de doctorat, Aix-en-Provence, 1993, 400 p.

HOLZER, Stefanie, *Die Kunst der Selbstdarstellung in Essays aus Fünf Jahren Gegenwart*, Deuticke, Vienne, 1994, p.51-56

HORVATH, Ödon von, *Gesammelte Werke Bd. 11*, Suhrkamp, 2001, 295 p.

« ICH WILL KEIN THEATER ». *Mediale Überschreitungen* », symposium à l'occasion du soixantième anniversaire d'Elfriede Jelinek, Elfriede Jelineks Forschungszentrum, 20-26 octobre 2006, Vienne

JABLKOWSKA, Joanna, *Das nicht (mehr) glückliche Österreich, seine erste (Un)Dame Elfriede Jelinek und ihre gemeinsamen (Un)Toten in Labyrinthe der Erinnerung. Beiträge zur österreichischen Literatur*, éd. par Drynda, Joanna et Kaszyński, Stefan H., Wydawn. Naukowe UAM, Poznań, p.265-309

JANKE, Pia (éd.), *Literaturnobelpreis, Elfriede Jelinek: mit 53 Abbildungen*, Praesens Verlag, Vienne, 389 p.

JANKE, Pia (éd.), *Elfriede Jelinek. Werkverzeichnis*, Praesens, Vienne, 2004, 659 p.

JANKE, Pia (éd.), *Jelinek und Österreich. Die Nestbeschmutzerin*, Jung und Jung, Salzburg/Vienne, 2002, 252 p.

JANZ, Marlies, *Elfriede Jelinek*, Sammlung Metzler, Stuttgart, 1995, 182 p.

JANZ, Marlies, *Falsche Spiegel: Über die Umkehrung als Verfahren bei EJ*. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, éd. par GÜRTLER Christa, Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1990, p.81-97

JANZ, Marlies, „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...“ - *Elfriede Jelineks Dekonstruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘*, in *Elfriede Jelinek-Dossier 2*, éd. Par Daniela Bartens et Paul Pechmann, Droschl, 1997, p. 225-238

JELINEK Elfriede, *Ich möchte seicht sein* in *Theater Heute Jahrbuch 1983*, Wien, p.102

JELINEK Elfriede, *Nicht bei sich und doch zu Hause* in *Theater Heute*, juillet 1998, n°7, Friedrich Berlin Verlag, p.1-2

JELINEK Elfriede, *Sinn egal. Körper zwecklos*, in *Elfriede Jelinek*, édité par Daniela Bartens et Paul Pechmann, Droschl, Graz, 1997, p.266-272

JOHANNING, Antje, *KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, Thelem bei w.e.b., Dresden, 2004, 250 p.

JOHNS, Jorun B. et ARENS, Katherine, *Elfriede Jelinek: framed by language*, Ariadne Press, Riverside California, 1994, 309 p.

KATHREIN, Karin, *Mit Feder und Axt. Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek im Gespräch* in *Die Presse*, 3-4 mars 1984

KERSCHBAUMER, Marie-Thérèse, *Bemerkungen zu Elfriede Jelineks Burgtheater in Für mich hat lesen etwas mit fliessen zu tun*, Wiener Frauenverlag, Wien, 1989, p.152-163

KLEIN, Christian, „*Wolken. Heim.*“ (1990) d’*Elfriede Jelinek. Une archéologie satirique du „discours allemand“* in KREMSER-DUBOIS, Sabine et WELLNITZ Sabine, *La satire du théâtre / Satire und Theater*, actes du colloque international de Montpellier 20-22 novembre 2003, Bibliothèque d’études germaniques et centre-européennes, Montpellier, 2005, p.315-328

KLEISER, Christina, *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945 am Beispiel einer szenischen Lesung des Theaterstückes Wolken. Heim. von Elfriede Jelinek anlässlich des österreichischen Nationalfeiertages 1999 am Volkstheater Wien*, mémoire de maîtrise, 2000, Vienne, 176 p.

KOHLNBACH, Margarete, *Montage und Mimikry* in BARTSCH et HÖFLER (éd.), *Elfriede Jelinek Dossier 2*, GRAZ 1991, p.121-153

KONZETT, Matthias, *The rhetoric of national dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*, Studies in German literature, linguistics, and culture, Rochester, 2000, 164 p.

KORTE, Ralf B., *Gespräch mit Elfriede Jelinek* in *Elfriede Jelinek*, édité par Daniela Bartens, Droschl, Vienne/Graz, 1997, p. 277-299

KRALICEK Wolfgang, *Wenn der Damm bricht, Theater heute*, juin 2003, n° 6, Friedrich Berlin Verlag, p.4-7

KREMSER-DUBOIS, Sabine et WELLNITZ Sabine, *La satire du théâtre / Satire und Theater*, actes du colloque international de Montpellier 20-22 novembre 2003, Bibliothèque d’études germaniques et centre-européennes, Montpellier, 2005, 387 p.

Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, éd. par H.L. Arnold, édition text und kritik, Tome 4, 1991

LANDES, Brigitte (éd.), *Stets das Ihre: Elfriede Jelinek*, Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2006, Berlin, 2006, 151 p.

LANGHAMMER, Katharina, *Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. Elfriede Jelinek in Verkehrsformen und Schreibverhältnisse*, éd. par Jörg Doering, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1996, p.187-203

LAUDIN Gérard, *De la violence sociale à la violence mythique. Le lamentable parcours des héroïnes du théâtre d'Elfriede Jelinek*, *Austriaca*, juin 1996, n°42, p.175-186

LECERF, Christine, *Elfriede Jelinek. L'entretien*, Seuil/France culture, Paris, 2007, 116 p.

LECOUTEUX, Claude, *Histoire des vampires. Autopsie d'un mythe*, Imago, Paris 1999, 188 p.

LOEWE, Siegfried, *Pour que le langage se mette à parler...*, interview avec Elfriede Jelinek, Autriche / fiac, artpress n°239, janvier 1999, Paris

MATTIS Anita Maria, *Sprechen als theatrales Handeln, Studien zur Dramaturgie der Theaterstücke Elfriede Jelineks*, thèse de troisième cycle, Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien, Wien, 1987, 193 p.

MAYER, Verena / KOBERG, Roland, *Elfriede Jelinek: ein Porträt*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 2006, 302 p.

MAZELLIER-GRÜNBECK, Catherine, *Le théâtre d'Elfriede Jelinek : de la maison de poupée à la tour de Babel*, in *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, éd. par Gérard Thiériot, 2007, p.67-95

MEYER, Adolf-Ernst, *Elfriede Jelinek im Gespräch in Sturm und Zwang*, Klein, Hamburg, 1995, 142 p.

MEYER-GOSAU, Frauke, *Elfriede Jelinek*, Text+Kritik, Munich, 1993, 117 p.

MILLNER, Alexandra, *Spiegelwelten Weltenspiegel: Zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach*, Wiener Arbeiten zur Literatur, éd. par SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, Vienne, 2004, 200 p.

NALEPPA, Götz, *Paradigmenwechsel oder Artenschutz*, in *Medien/Kultur* 1994, p.191

NYSSSEN, Ute, „Nachwort“ in JELINEK, *Theaterstücke*, Cologne 1984, p.151-162

NYSSSEN, Ute, *Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek*, email reçu le 14 novembre 2005

PELKA, Artur, *Körper(sub)versionen : Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, P. Lang, Frankfurt am Main, 2005, 216 p.

PELKA, Artur, *„Roma zurück nach Indien“ oder Wie man eine Autorin vertreibt? Zu „Stecken, Stab und Stangl“; eine Handarbeit von Elfriede Jelinek in Flucht und Vertreibung*

in der deutschen Literatur, éd. par Sascha Feuchert, Lang, Frankfurt am Main/ Wien, 2001, p.249-264

PERTHOLD Sabine, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, thèse de doctorat, Vienne, 1991, 342 p.

PFLUEGER, Maja-Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Francke, Tübingen, 1996, 326 p.

PIZER, John, *Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek*. In: Monatshefte 4/1994, p. 500-513

PÜTZ, Susanne, *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*, Aisthesis, Bielefeld, 1992, 208 p.

Questions à Karl Baratta, dramaturge: interviewé le 22 février 2006 par Priscilla Wind, Vienne

RAABKE, *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, discours tenu le 20 juin 2004 lors de la remise du prix dramatique de Mühlheim à Elfriede Jelinek pour *Das Werk*

RAIMUND, Ferdinand, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Reclam, Stuttgart, 1993, 104 p.

REITER, Wolfgang, *Elfriede Jelinek*. „Ästhetische Innovationen haben sich am Theater etabliert“ in *Wiener Theatergespräche*, Falter Verlag, Wien, 1993, p.15-27

RIEDLE, Gabriele, *Sie nicht als sie. Warum Elfriede Jelinek so viele Kopien von sich fertigt - und die Frage nach dem Original sinnlos ist* von in *EJ. Schreiben. Fremdbleiben*, p.27

ROEDER, Anke, *Ich will kein Theater- Ich will ein anderes Theater. Interview mit Elfriede Jelinek* in *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, édité par Anke Roeder, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, p. 141-169

SANDER, Margarete, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1996, 206 p.

SANDER, Margarete, *Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel. ‚Raststätte oder Sie machens alle‘ von Elfriede Jelinek* in *Die Zoologie der Träume*, éd. par Dorothee Römhild, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1999, p. 208-221

SANDER, Margarete, „Geschickte stellen Geschicke von ins Geschirr zweibeinigen Kreaturen dar“. *Der theaterästhetische Entwurf von Elfriede Jelinek* in *Bei Gefahr des Untergangs*, éd. par Irmgard Roebling et Ina Brueckel, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2000, p.295-306

SCHEIT Gerhard, *Sie machens alle oder Volkssex bei Elfriede Jelinek und Werner Schwab* in *Hanswurst und der Staat*, Deuticke, Wien, 1995, p.199-219

SCHÖSSLER, Franziska, *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz in Soziale Räume und kulturelle Praktiken*, éd. par Georg Mein, transcript, Bielefeld, 2004, p.235-247

SCHWENTNER, Isabella, „Aber was immer man tut, es wird zum Zeichen“. *Über mediale Erscheinungsformen österreichischer GegenwartsautorInnen und eine mögliche Kontinuität von Künstlermythen; untersucht am Beispiel von Robert Schneider, Elfriede Jelinek und Christoph Ransmayr*, thèse de doctorat, Vienne, 2001, 335 p.

SERENY, Gitta, *Au fond des ténèbres. Un bourreau parle : Franz Stangl, commandant de Treblinka*, éditions Denoël, Paris, 2007, 409 p.

SIEGMUND Gerald, *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, thèse de doctorat, Tübingen, 1996, 328 p.

SOLIBAKKE, Karl Ivan, *Musikdiskurse in ausgewählten Theatertexten Elfriede Jelineks in Elfriede Jelinek*, revue *Austriaca* n°59, Décembre 2004, p.189-204

SPANLANG, Elisabeth, *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*, thèse de doctorat, Vienne, 1991, 362 p.

SPIELMANN, Yvonne, *Ein unerhörtes Sprachlabor* in BARTSCH Kurt et HÖFLER Günther, *Elfriede Jelinek, Dossier 2*, Droschl, Graz, 1991, p. 21-40

STANIZTEK, Georg, *Kuckuck*, in Baecker, Dirk/Hüser, Rembert.Stantzek, Georg: *Gelegenheit, Diebe. 3x deutsche Motive*, Bielefeld, 1991, p.11-80

TAYLOR, Brandon, *Collage : L'invention des avant-gardes* de, Hazan, Paris, 2005, 223 p.

THIERIOT, Gérard, *L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne ?* (Elfriede Jelinek : *In den Alpen* ; Werner Schwab : *Fäkaliendramen*) in KREMSE-DUBOIS, Sabine et WELLNITZ Sabine, *La satire du théâtre / Satire und Theater*, actes du colloque international de Montpellier 20-22 novembre 2003, Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes, Montpellier, 2005, p.329-341

THIERIOT, Gérard, *Vers une critique de la raison virile le sport dans les pièces d'Elfriede Jelinek (Ein Sportstück, In den Alpen) et les perspectives du théâtre « postdramatique »*, in *AUSTRIACA*, n°59, Rouen, 2004

THIERIOT, Gérard (collectif), *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Interlangues, Toulouse PU Le Mirail, Toulouse, 2006, 223 p.

Valentin, Jean-Marie, *Les Jésuites et le théâtre, 1554-1680 : contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Desjonquères, Paris, 2001, 752 p.

VANSANT Jacqueline, *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in *Deutsche Bücher XV*, édité par Ferdinand von Ingen, Rodop, Amsterdam, juin 1985, p.3-9

VOGEL, Juliane, *Harte Bandagen. Vorläufige Anmerkungen zu Elfriede Jelineks „Ein Sportstück“* in *Die Lebenden und die Toten*, éd. par Markus Knöfler, Budapest, 2000, p.171-181

VOGEL, Julianne, *Wasser, hinunter, wohin. Elfriede Jelineks "Die Kinder der toten" - ein Flüssigtext*, in *Grenzen lesbischer Identität*, (éd. par Sabine Hark), Querverlag, Berlin, 1996, p.172-180

WAGNER, Karl, *Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik* in BARTSCH Kurt et HÖFLER, Günther A., *Elfriede Jelinek*, Droschl, Frankfurt am Main, 1991, p.79-90 *Weltkomödie Österreich- 13 Jahre Burgtheater, 1986-1999*, édité par Hermann Beil, Jutta Ferbers, Claus Peymann et Rita Thiele, Paul Zsolnay Verlag, Wien, 1999, 475 p.

WELLNITZ, Philippe, *L'outrance grotesque dans « In den Alpen »* in *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, éd. par Gérard Thiériot, 2007, p.183-193

OEUVRES METHODOLOGIQUES:

ACHBERGER, Karen R., *Ingeborg Bachmann: "Todesarten"-Projekt* by Monika Albrecht, Dirk Goettsche, in *The German Quarterly*, Vol. 71, No. 3 (Summer, 1998), pp. 323-324 doi:10.2307/407724

ANDERS, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen, Band II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, H. Beck, Munich, 1980, 465 p.

ASMUTH, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, Metzler, Stuttgart, 1990, 220 p.

AUDI, Paul, *L'autorité de la pensée*, Perspectives critiques, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, 221 p.

BACHMANN, Ingeborg, *Werke in vier Bänden*, éd. par Koschel, Christine, von Weidenbaum, Inge et Münster, Clemens, Munich/Zürich, 1993, tome 4, 441 p.

BARTHES Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Points Seuil, Paris, recueil réalisé en novembre 2002 par Jean-Loup Rivièrè, 351 p.

BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, Seuil, Paris, 1954, 275 p.

BARTHES, Roland, *La mort de l'Auteur* (1968) in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp.61-67

BARTHES Roland, *Mythologies*, Points Seuil, Paris, 1992, 247 p.

BARTHES Roland, *Système de la Mode*, Points Seuil, Paris, 1967, 305 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Descartes & Cie, Paris, 2000, 203 p.

BAUDRILLARD, Jean, *La Société de Consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1974, 316 p.

BAUDRILLARD, Jean, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris, 1992, 171 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981, 233 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Télémorphose*, précédé de *L'élevage de poussière*, Sens & Tonka, Paris, 2001, 51 p.

BEHAGUE, Emmanuel, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2006, 349 p.

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres III*, Folio Essais, Paris, 2000, 479 p.

BENJAMIN, Walter, *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 1991, 389 p.

BERCQ de FOUQUIERES Louis, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Entre/vues, Marseille, 1998, 279 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1978, 382 p.

BLAY, Michel (dir.), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, Paris, 2003, 1105 p.

BOISVERT, Yves, *Le monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité*, L'Harmattan, Paris / Montréal, 1996, 151 p.

BRAUN, Christina von et STEPHAN, Inge (éd.) *Gender@Wissen, Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Böhlau, Weimar/Wien, 2005, 370 p.

BRUNN, Alain, *L'auteur*, Flammarion, Paris, 2001, 240 p.

CHARBONNIER Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Armand Colin/ Masson, Paris, 1998, 95 p.

CHEVALLIER, Jacques, *L'Etat postmoderne*, LGDJ, Paris, 2004, 226 p.

COMPAGNON, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cours tenu à la Sorbonne et diffusé sur le site web Fabula, 2007, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, L-Z, Bordas, Paris, 1995, 1013 p.

COUTY, Daniel et REY, Alain (sous la direction de), *Le théâtre*, Larousse, Montréal, 2001, 227 p.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Champ Libre, Paris, 1971, 170 p.

DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, Paris, 1992, 433 p.

- DESHUSSES, Pierre, *Anthologie de littérature allemande*, Dunod, Paris, 1999, 517 p.
- FERAL Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, Tome 1, Jeu/ lasman, Montréal, 1997, 317 p.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 378 p.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen, Band 1*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1998, 266 p.
- FISCHER-LICHTE, Erika, KOLESCH Doris, WEILER Christel (éd.), *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*, éd. par Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Kongress, Theater der Zeit, Berlin, 1999, 196 p.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, 360 p.
- FRANCOIS Etienne et SCHULZE Hagen, *Deutsche Erinnerungsorte*, tome I (724 p.), tome II (738p.), tome III (784 p.), C.H. Beck, Munich, 2001
- FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, Champs, Flammarion, Paris, 1993, 448 p.
- FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'homme*, Gallimard, Paris, 2004, 448 p.
- HEIN, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1978, 183 p.
- HOFF, Dagmar von, *Performanz / Repräsentation*, in BRAUN, Christina von et STEPHAN, Inge (éd.) *Gender@Wissen, Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Böhlau, Weimar/Wien, 2005, p. 162-179 p.
- HIPPE, Robert, *Das Hörspiel*, C.Bange Verlag, Hollfeld, 1981, 117 p.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, Routledge, New York, Londres, 1996, 268 p.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, Londres, 2002, 222 p.
- HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres, New York, 1994, 248 p.
- LATENDRESSE, Patrick, *Le Postmodernisme est mort*, 2007, <http://hermaphrodite.fr/article292>
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, 308 p.

LEWALD, August, *'In die Scene setzen'* in Klaus Lazarowicz/ Christopher Balme (éd.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, 1991, p.306-311

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Editions de Minuit, Paris, 2002, 109 p.

LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1986, 166 p.

MAC LUHAN, Marshall et Eric, *Laws of media: the new science*, University of Toronto press, Toronto, Buffalo, Londres, 1988, 252 p.

MAC LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média: les prolongements technologiques de l'homme*, trad. de l'anglais par Jean Paré, 2^{ème} édition, Seuil, Paris, 1968, 390 p.

MAC LUHAN, Marshall / FIORE, Quentin/ AGEL, Jerome, *The medium is the message*, Bantam books, New York, Londres, Toronto, 1967, 160 p.

MIEGE Bernard dir., *Le JT, mise en scène de l'actualité à la télévision*, INA/ La Documentation Française, Paris, 1986, 250 p.

NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 7 volumes, 3 tomes (I- *La République*, II- *La Nation*, III-*Les France*), Gallimard, Paris, 1984-1992

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, tome 1, introduction « entre mémoire et histoire », Quarto Gallimard, Paris, 1997, 1643 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, 447 p.

PETIT, Jean-François, *Penser après les postmodernes*, Buchet/Chastel, Paris, 2005, 136 p.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Le Robert, Paris, 2002, 622 p.

PORTOGHESI, Paolo, *Le Postmoderne : l'architecture dans la société post-industrielle*, Electa moniteur, Milan/Paris, 1983, 153 p.

PROT, Robert, *Dictionnaire de la radio*, PUG / INA, Paris, 1997, 654 p.

PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Nathan Université, Paris, 2000, 266 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 199, 169p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre : De l'utopie au désenchantement*, Circé, Belfort, 2000, 152 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre et MANEROU Philippe, *Antoine, L'Invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Actes Sud/ Centre National du Théâtre, 1999, 266 p.

SCHAHADAT, Schamma, *Der Tiefe eins gewischt. Die neue Zeitschrift "Plurale" feiert die Oberflächen*, *Süddeutsche Zeitung* du samedi 3 août 2002, p. 14

SEEL, Martin, *Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs* in Früchtl/Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 304 p.

STEIN, Gertrude, *Operas & plays*, Barrytown, New York: Station Hill Arts, 1998, 400 p.

SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan Université, Paris, 2000, 184 p.

SZONDI, Peter, *Theorien des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, 169 p.

TURNER, Jane (éd.), *The Dictionary of art*, tome 24, Grove's Dictionaries, New York, 1996, 898 p.

VIRILIO, Paul / DAGHINI, Giairo, *Dromologie : logique de la course*, revue Multitudes, Paris, première publication en avril 1991, mise en ligne le lundi 14 juin 2004, <http://multitudes.samizdat.net/Dromologie-logique-de-la-course.html>

VIRILIO, Paul, *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Galilée, Paris, 1977, 151 p.

WEBER, Max, *Le savant et le politique*, Plon, Paris, 1993, 184 p.

ZARADER, Jean-Pierre, *Le Vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine (XXème siècle)*, Ellipses, Paris, 2002, 1116 p.